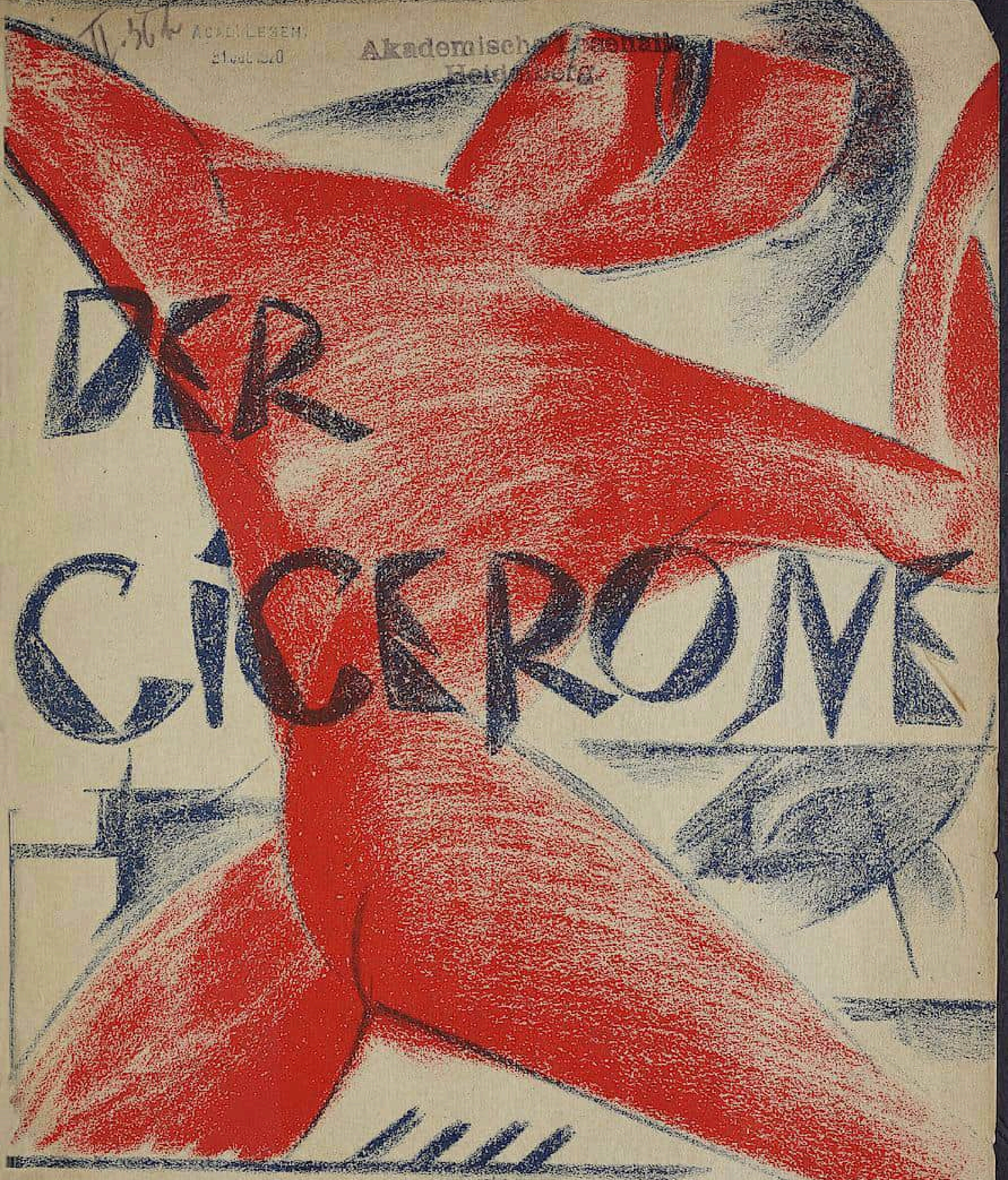
Akademisch[illegible]
[illegible]



HALBMONATSSCHRIFT für KÜNSTLER
KUNSTFREUNDE und SAMMLER

A. S. DREY

MÜNCHEN

Maximilianplatz 7

Ausstellung

kostbarer Antiquitäten • Ein- und Verkauf wertvoller Skulpturen, Gemälde, Porzellane, Möbel und Antiquitäten jeder Art.

GLENK

BERLIN W8 – UNTER DEN LINDEN 31

CHINA Ausgrabungen PERSIEN

Europäische Altertümer, Porzellane

Englische und französische Möbel

Ägyptische und griechische Antiken

ANKAUF VERKAUF

MODERNE UND ALTE MEISTER

Galerie

Remmler & Co.

LEIPZIG, Tröndlinring Nr. 3

DER · CICERONE

HALBMONATSSCHRIFT FÜR KÜNSTLER, KUNSTFREUNDE UND SAMMLER

HERAUSGEGEBEN VON PROF. DR. GEORG BIERMANN

XII. JAHRGANG 1920

VERLAG VON KLINKHARDT & BIERMANN IN LEIPZIG

Universitäts-
Bibliothek
Heidelberg.

C 4821-13
12
1920

Inhalts-Verzeichnis

I. Kunst und Künstler

	Seite
Basler, Adolphe, Die junge französische Malerei. (La jeune peinture française)	748
Behne, Adolf, Werkstattbesuche III. Paul Gösch	150
— — IV. Heinrich Zille	271
Beil, Ludwig, Max Burchartz	393
Biermann, Georg, Heinrich Campendonk	663
— Der Bildhauer Herbert Garbe	737
Cohen-Portheim, Paul, Asiatischer und europäischer Geist in der Kunst. I.	9
— — II.	49
— Impressionismus und Expressionismus	230
— Klassische und romantische Kunst	679
Cohn-Wiener, Ernst, Willy Jaeckel	561
Däubler, Theodor, Chagall	139
— Neueste Kunst in Italien	349
— Walt Laurent	436
Edschmid, Kasimir, Frans Masereel	805
Escherich, Mela, Der Expressionismus und das christliche Mysterium	189
Fechter, Paul, Bildersturm	107
Flake, Otto, Über abstrakte Kunst	318
Fraenger, Wilhelm, Zu einem Selbstbildnis von Edvard Munch	837
Frieg, Will, Wilhelm Morgner	489
Grautoff, Otto, Paul Gauguins tragisches Künstlerschicksal	607
Hausenstein, Wilhelm, Von München und junger Münchner Plastik	179
— Max Unold	631
Henry, Daniel, André Derain	315
— Fernand Léger	699
— Der Purismus	364
Hofmann, Egon, Zum Stilproblem des Expressionismus	398
Kirchner, Joachim, Moderne Landschaftsmalerei	1
Kuhn, Alfred, Emy Roeder. Über das Formproblem der Plastik	423
Küppers, Paul Erich, Kubismus	703
Marzynski, Georg, Die expressionistische Methode	501, 539
Schmidt, P. F., Max Beckmanns „Hölle“	841
Schwarz, Karl, Hans Gerson	225
— Lesser Ury	771
Valentiner, Wilhelm R., Karl Schmidt-Rottluff	455
v. Wedderkop, H., Paul Klee	527
Wolfradt, Willi, Das Dingtum der Plastik	879
— Oskar Coester	356
Zahn, Leop., Der Maler Josef Eberz	595
— Wilhelm Schnarrenberger	778

II. Architektur

Wolf, Paul, Die Grundform der Stadt	278

III. Sammelwesen und Ausstellungen

Basler, Adolphe, Pariser Ausstellungen	814
Edschmid, Kasimir, Die Darmstädter Sezession	59
Gold, Alfred, Kunst und Sammler in Dänemark und Skandinavien	871
Servaes, Franz, Moderne Bilder im Hagener Folkwang-Museum	97
v. Wedderkop, H., Ausstellungen im westlichen Kulturgebiet	569

IV. Der Kunstsammler. (Von Sammelwesen und Kunstereignissen)

Seite

Aus dem Frankfurter Kunsthandel. (R. G.) . . . 789
Clemen, Paul, Die Abwanderung des deutschen Kunstbesitzes und die neue Kunstschutzverordnung . . . 193
David, Harry, Der neue Rembrandt . . . 647
Die Frankfurter Kunstmesse und ihr neugeplantes Versteigerungs-Unternehmen . . . 544
Göbel, H., Würzburg und Fulda. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Wirkteppichmanufakturen im 18. Jahrhundert . . . 818, 848
Haupt, Richard, Die heilige Birgitte und ihre Ausstellung . . . 884
Hintze, Erwin, Nürnberger Zinn . . . 577, 611
Hirschmann, Otto, Die Sammlung August Janssen †. I. . . . 17
— — II. . . . 69
Hoeber, Fritz, Die Galerie Richard Zerner in Frankfurt a. M. . . . 115
Knickenberg, F., Ein wiedergefundener Rubens: „Die große Judith" . . . 507
Leonhardt, K. Fr., Italienische Majolikawerkstätten des 16. Jahrhunderts und die in ihnen benutzten Vorlagen . . . 243, 365
Mayer, August L., „Josef und die Frau des Potiphar" von Murillo . . . 685
— Der neue „Primitive" des Prado . . . 409
Noack, Friedr., Lord Bristol, der absonderliche Kunstfreund . . . 205
Oelenheinz, Leop., Ein neues Verfahren zur Meisterbestimmung und Ergebnisse desselben 332
Pelka, Otto, Gotische Elfenbeine . . . 439
Riesebieter-Oldenburg, O., Frühes Delft . . . 650
— Mündener Fayencen mit Muffelfarbenmalerei . . . 687
Rohde-Hamburg, Alfred, Das Kunstmuseum des Oberalten Peter Friedrich Röding und seine Versteigerung im Jahre 1847 . . . 717, 783
Schmidt, Robert, Ein Höchster Porzellan-Service mit Darstellungen aus einem französischen Singspiel . . . 119
— Eine Tiergruppe aus Kasseler Porzellan . . . 549
Schmitz, Hermann, Bildteppiche. Zur Geschichte der Gobelinwirkerei . . . 155
Sterling, M., Dürers Stich auf einem Caffagioloteller . . . 856
Tornius, Valerian, Willi Münch-Khe, ein Meister der Groteske . . . 291

Die Zeit und der Markt

Kunstpolitik

Seite
Abwanderung deutscher Kunst ins Ausland, Zur . 414
Art Centre Incorporated . 618
Ausfuhr von Kunstwerken aus England, Die . . . 254
Ausfuhr von Kunstwerken aus Frankreich, Die . . 414
Ausfuhrverbot von Kunstwerken, Das 29
Biermann, Der Friedhofs-Wettbewerb für Magdeburg 616
— Schöpferische Konfession 511
Bode über die Auslieferung des Genter Altares . . . 652
Braunschweiger Kunstbestrebungen 379
Das dänische Naturschutzgesetz 208
Denkmalpflege in England 514
Frankfurter Kunstpolitik (Fritz Hoeber) 337
Französische Ausfuhrverbot, Das 477
Gesetzgebung und Kunstpflege 824
Hausenstein, Wilhelm, und die Münchner Kunst (K. P.) 587
Hoeber, Fritz, Frankfurter Kunstpolitik 78
Hübner, Paul G., Die Abfindung der Hohenzollern 206
Josephi, Prof. Dr., Der Kunstbesitz der deutschen Fürsten. V. Die Kunstschätze des Großherzogs von Mecklenburg-Schwerin 27
Kappel, Markus, und sein Vermächtnis 380
Köln 30
Kunst und Zensor 857
Ein Versuch zur Wiederaufnahme der deutsch-französischen Kunstbeziehungen 378
Nochmals deutsch-französische Kunstbeziehungen . 414
Künstler und Luxussteuer (H.) 413
Kunstpflege in Stuttgart . 299
Kunstpropaganda in Amerika 449
Kunstschutz im Kriege, Der (Biermann) 124
Seite
Der „Kunstschutz im Kriege“ in neuer Beleuchtung (P. F. S.) 413
Kunststeuer, Die 125
Kunststreit in Düsseldorf, Ein 618
Kunstumsatzsteuer in Holland, Die 689
Luxussteuergesetz, Das . . 725
Gegen die Luxussteuer auf Kunstwerke 477
Österreichisch-italienische Abkommen, Das . . . 754
Ohle, Provinzialkonservator, Eine staatliche Bildstelle 584
Pleßner, Jacob, Die Luxusbesteuerung der bildenden Künstler 586
Privatdozenten, Die . . . 208
Protest 79
Reichskunstwart und die neuen Postwertzeichen, Der 477
Russische Kunstpflege . . 652
Sachse, Br., Die Schaffung von Ausstellungshallen in Hamburg 378
Schwabacher, Sascha, Vom kunstgeschichtlichen Unterricht 164
Staat und Kunst in Frankreich 753
Der Sturm und die Berliner Presse 512
Verpfändung der Wiener Gobelins 857
v. Wedderkop, H., Die Kölner Museumsfrage 253
Weimarer Kunstkonflikt, Der 586

Sammlungen

Brühler Schloß, Das . . . 726
Courbets „Atelier“ . . . 80
Deutsche archäologische Institut in Rom, Das . . . 653
Diebstahl im kunsthistorischen Museum in Wien . 126
Erbe Hagelstanges, Das . 552
Germanischen Museum in Nürnberg, Die Besetzungsfrage am 414
— Der Wechsel in der Leitung des 126
Goethe-Nationalmuseum, Das 414
Grecos „Christus in Gethsemane“ 165
Seite
Hamburger Kunsthalle . . 725
— Der Ausverkauf in der 164
Haus Albert und Toni Neißer 756
Heimatmuseum für Erlangen, Ein 552
Jahresberichte . . . 620, 653
Jerusalem, Gründung eines Museums in 726
Kunstbesitz des früheren Zaren, Der 255
Kunstdenkmäler von Salonik, Die 619
Londoner Museen, Aus den 30, 255, 515
Lorenzkapelle in Rottweil, Die 516
München, Das neue Museum antiker Kleinkunst in 165
Münchner Residenzmuseum, Das 515
— betr., Berichtigung . . 587
Neues aus dem Vatikan . 79
Neuordnung der Florentiner Museen 380
Preußischen Kunstsammlungen, Von den . . . 80
Sammlung Lahmann in der Dresdner Gemäldegalerie, Die 209
Staatlichen Erwerbungen von Kunstwerken in Frankreich im Jahre 1918, Die 299
Städtische Gemäldegalerie in Kassel, Eine 516
Stiftung Ottilie Roederstein an das Züricher Kunsthaus, Die 299
Stiftungen ans Züricher Kunsthaus 888
Tapeten-Museum 552
Übersiedelung ins Berliner Schloß 587
Uhrensammlung Otto Baer 552
Vermächtnis Anders Zorn 793
Vittore Grubicy 653
Von der Gottfried Keller-Stiftung 31
Wandteppiche von Hampton Court, Die 381
Wiener Galerieverhältnisse 755, 793
Nochmals die Wiener Galerien 888
Amsterdam 80, 793
Berlin 165, 516
Bern 255
Breslau 757

Seite
Chemnitz 757
Danzig 210
Dresden . . 80, 516, 757, 889
Haag 31, 382
Haarlem 889
Köln 414
Leipzig 757
Lübeck 517
Madrid 758
Mainz 382
Melbourne (Australien) . . 382
München 382, 889
New York . 31, 256, 517, 726
Paris 414
Philadelphia 32
San Francisco 32
Sigmaringen 415
Straßburg 300
Washington 32
Winterthur 415
Zürich 552

Ausstellungen

Brühlmann als Zeichner . 482
Walter Gramatté 553
Melly Joseph 416
Fritz Schaefler 258
Schmidt-Rottluff (Negerplastik) 415
Schwedische Künstler . . 858
Kurt Schwitters 416
Schwitters, Schlemmer, Baumeister (Ausstellung bei Arnold in Dresden) . . 621
Ausstellung von Arbeiterkunst in Berlin 166
— Berliner Sezession . . 892
Ausstellung aus Darmstädter Privatbesitz 588
— der Dresdner Sezession 826
— der Künstlervereinigung in Dresden 589
— Frankfurter Künstler . 891
— d. Niedersächs. Bau-Museumvereins in Hannover . 657
— der Essener Handwerker- und Kunstgewerbeschule in der Städt. Kunsthalle in Mannheim 622
— aus Privatbesitz im Metropolitan Museum . . . 654
Ausstellungen in New York 257
New Yorker Ausstellungen 449
Ausstellung spanischer Kunst im Burlington House . . 858

Seite
Ausstellung der Freien Sezession 382
— „Der Sturm“, August 1920 657
— — September 1920 . . 689
Die 87. Ausstellung des Sturm 480
Eine Ausstellung der Veroneser Malerschule . . 480
Ausstellung von 521 Photographien im Imperialformat nach den Hauptwerken altdeutscher Plastik im Museum zu Wiesbaden . . 339
Bildwerke aus Braunschweiger Privatbesitz von 1450—1850 554
Campendonk-Ausstellung in Dresden 762
Chemnitz, Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes 1920 in 211, 450
Der Genius im Kinde . . 555
Die Internationale in Venedig 656
Dresden, Die jungen Tschechen in 383
Darmstadt 1920, Expressionistenschau 85
Expressionistenschau in Scheveningen und Arnhem 726
Frankfurter Kunstschau 758, 891
Hamburger Ausstellungen . 82
Hannoversche Sezession . 165
Holländische Ausstellungen 824
Große Kunstausstellung Breslau 1920 386
Kunstausstellung Breslau 1920 554
Leipziger Mustermesse, Zur 482
Die böhmische Kunstglas-Industrie auf der Leipziger Mustermesse 338
Neue Münchner Graphik . 337
Neue Kunst aus Hannoverschem Privatbesitz . . . 83
Österreichische Ausstellung in Holland 892
Österreichische Kunstschau . 80
Pariser Ausstellungen . . 890
Schleswig-Holsteinische Kunstausstellung, Die . . 760
Ausstellung Schweizer Künstler in Amerika . . 340
Schweizerische Kunstausstellung in Amerika . . . 658
Spanische Fächer 482

Seite
Werkbund, Der 259
Wiener Kunstschau 1920 . 587
Wien, Große Gobelinausstellung in 417
Zeitgenössische deutsche Meister in Krefeld . . . 481
Aachen 211
Amsterdam . 35, 762, 858, 892
Barcelona 859
Barmen 127
Basel 259, 482, 892
Berliner Ausstellungen 32, 84, 127, 210, 300, 385, 451, 517, 555, 690, 727, 760
Lehmbruck-Ausstellung . 127
Amsler & Ruthardt . 84, 211
Albrecht Blau . . . 452, 728
Paul Cassirer . . . 300, 452
Fritz Gurlitt 33, 128, 300, 518
Galerie Ferdinand Moeller 128, 211, 518
Berliner Kupferstichkabinett 211
„Neue Kunst“ 33
Neue Kunsthandlung von Margulies 85, 727
J. B. Neumann . 32, 128, 210
Nicolai 33, 128, 211, 385, 690, 828
Schulte 84, 300
Sezession 211, 386, 451, 827
Der Sturm 128, 211, 416, 480, 828
Bern 762
Bielefeld 762
Bremen 417, 690
Breslau 85, 168
Brüssel 658
Chemnitz 386, 555
Darmstadt 259, 795
Dresdner Ausstellungen 36, 128, 518, 621, 826
Arnold . . . 129, 621, 826
Richter 36, 129, 762
Düsseldorf 127, 452, 556, 762
Elberfeld 828
Erfurt . . . 85, 301, 482, 623
Frankfurter Ausstellungen 33, 167, 338, 384, 478, 518, 794
Genf 259, 795, 859
Haarlem 763
Hamburg . 482, 691, 763, 859
Hameln 301
Hannover 764, 828
Heidelberg 518
Jena 590

Seite
Karlsruhe 211, 795
Kassel 590
Köln 860
Konstanz 417
Krefeld 658
Leipzig. Beyer & Sohn . 36
Kunstverein . 168, 764, 860
Lia 860
Galerie Remmler & Co. . 169
London 36
Lübeck 764
Mannheim . . 556, 622, 860
Münchener Ausstellungen 35, 130, 212, 259, 337, 417, 481, 620, 761, 861
Galerie Braun 35
Galerie Caspari 35, 337, 481, 761, 892
Neue Kunst Hans Goltz 35, 212, 481, 761, 861
Galerie Heinemann . 620, 861
Moderne Galerie Thannhauser 35, 130, 212, 337, 481, 620, 761, 861
Münster 556
New York . . . 36, 590, 654
Nürnberg 691, 765
Paris 301, 890
Der elfte Salon des artistes décorateurs in Paris . . 301
Rheinische Ausstellungen . 127
Rom 169
Rotterdam 36
Stockholm 765
Wiesbaden 37, 85, 259, 339, 416, 765, 829, 861
Worpswede 692
Zürich 212, 260, 483
Berichtigung 556

Von Künstlern und Gelehrten

Bode, Wilhelm 590
Dr. E. W. Braun . . . 260
von Chledowski, Casimir . 340
Artur Degner 130
Friedrich v. Duhn . . . 260
Philipp Frank 301
Prof. Haueisen 130
Dr. Carl Georg Heise . . 260
Louis Hourticq 37
Fritz August von Kaulbach † 130
v. Keller, Albert † . . . 591
Wilhelm Keller-Reutlingen † 86
Prof. Fritz Klimsch . . . 170
Klinger, Max † 556
Seite
Krause, Max † 861
Kunsthistoriker im Kunsthandel 86
Dr. Burkhard Meier . . . 130
Ivan Meštrovic 261
André Michel 340
Dr. Oskar Münsterberg . 386
Prof. Wilhelm Pinder . . 37
Stadtbaurat Hans Poelzig 340
Ein Reichskunstwart . . . 37
Dr. Emil Sauermann . . 302
Antoine Schmidt 260
Dr. Frida Schottmüller . . 37
Emanuel von Seidl † . . 37
Paul Merse von Szinyei † 169
Prof. Henry van de Velde 260
Der Vorstand der Freien Berliner Sezession . . . 37
Prof. Dr. Waetzoldt . . . 130
Wiener Akademie . . . 261
Von Künstlern u. Gelehrten 417, 483, 556, 590, 623, 728, 766, 796, 829, 861, 892
Berlin 130, 386
Dresden 386
Erfurt 86
Freiburg 387
Göttingen 86
Hannover 38
München 86, 261
New York 38

Alte und neue Graphik

Neue graphische Veröffentlichungen 38, 87, 170, 261, 302, 519, 557, 623, 692, 766, 796, 829, 862, 893
„Die Schaffenden" . . . 170
Einzelblätter 38, 261, 302, 419
Barlach, Ernst 38
Dürer 261
Liebermann, Max, Neue Blätter 520
Scharff, Edwin, Radierungen 261
Mappenwerke 38, 87, 131, 212, 302, 418, 519, 557, 623, 766, 796
Zur Bayros-Mappe des Verlages Ed. Strache . . 797
Bizer, Emil, „Passion" . 418
Cham, Qualen der Mode 213
Corinth, Lovis, „Bei den Corinthern" 623
— „Götz von Berlichingen" 624
Seite
Dollerschell, Ed., Moloch 130
Dostojewski-Zyklus, Ein . 862
Dürer, Albrecht, Die vier Holzschnittfolgen: Die Offenbarung St. Johannis, Die große Passion, Die kleine Passion, Das Marienleben 87
Franck, Philipp, „Fernblicke" 212
Goldschmitt, Bruno, Die Bibel 519
Graphik der Galerie Flechtheim 796
„Graphische Capriccios" . 302
Hoelloff, Curt, „Nächte" 418
von Hofmann, Ludwig, „Rhythmen" 418
Kleinschmidt, Paul, „Don Quixote" 212
Klemm, Walter, Radierungen zur Erbsünde . . 131
— „Das Paradies" . . . 519
— „Schildbürger" . . . 418
Kolb, Alois, „Ein Abenteuer" 418
Lange, Otto, „Van Zantens glückliche Zeit" . . 519
Morgner, Wilhelm, Linoleumschnitte 766
Moses, Henri 519
Pfister, Kurt, Deutsche Graphiker der Gegenwart 830
Plünnecke, Wilhelm, „Häuser, Bäume, Menschen", „Marseillaise" . . 418
Prött, Paul, Köln . . . 519
Schmidt-Rottluff, Karl, 10 Originalholzschnitte . 302
Schnarrenberger, W., „Figuren" 302
Seehaus, Paul A., Landschaften 131
Stecherkunst der Werkgemeinschaft Worpswede 829
Wendtlandt, Elfriede, Zeichnungen und Radierungen 87
Windisch, Hans, Palmström-Lieder 766
Zähringer, K. F., „Schwarzwälder Bauern" 418
Ankündigungen 87, 519, 520, 557, 694
Graphik in Köln 557
Graphiker der Gegenwart 692

Seite
Illustrierter Katalog der Ornamentstichsammlung des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie . 131
Justi, Ludwig, Deutsche Zeichenkunst im 19. Jahrhundert 86
Kupferstich-Auktion Hollstein & Puppel, Berlin . 170
Osborn, Max, 95 Köpfe von Orlik 694
Richter, Klaus, Graphische Blätter 694
Sammlung Paul Davidsohn, Kupferstiche alter Meister 340
In Memoriam Paul A. Seehaus 796
Struck, Hermann, Das ostjüdische Antlitz 694
— Die Kunst des Radierens 38
Tappert, Georg, „Der Nachtwandler" 796
Unsere Reklamekünstler . 894
Berlin 87, 132
Köln 302
Berichtigung 864

Büchersammelwesen

Bibliophile Chronik . . . 387
Die Bibliothek des Grafen Kalckreuth in Wiesbaden 133
Die erste Hauptmann-Bibliographie 87
Kleists Guiskard als Druck der Bremer Presse . . . 894
Meisterwerke der Buchmalerei, hrsgegeb. v. Georg Leidinger 728
Ein Neudruck des Muther? 88
Neudrucke von Romanen des 18. Jahrhunderts . . 729
Schottenloher, Karl, Das alte Buch 88
Verlaine, Paul, Femmes . 387

Neue schöne Bücher

Neue schöne Bücher 39, 132, 213, 261, 302, 341
Alte Bücher u. ihre Sammler 40
Die Bücherstube 214
Henri Estienne u. die Frankfurter Messe 262
Hölderlin, Friedrich, Sophokles' Oedipus d. Tyrann 39

Neue Bücher und Zeitschriften

Seite
Achelis, H., Der Entwicklungsgang der alt-christlichen Kunst 308
Alte Denkmäler aus Syrien, Palästina und Westarabien 520
Antike Gläser, Ein Monumentalwerk über . . . 729
Balet, Leo, Dietz Edzard 895
Baukunst und dekorative Plastik der Frührenaissance in Italien, hrsgegeb. von Julius Baum 694
Behne, Adolf, Wiederkehr der Kunst 310
Bell, C. F., Drawings by the Old Masters in the Library of Christ Church Oxford 798
Berliner Museen 135
Berling, K., Altes Zinn . 345
Biblioteca d'Arte illustrata 625
Bode, Wilhelm, Adam Elsheimer, der römische Maler deutscher Nation . . 627
v. Boehn, Max, England im 18. Jahrhundert . . . 896
Braungart, Richard, Neue deutsche Exlibris . . . 307
Briefe des Malers Götz von Seckendorff, Die 345
Brieger, Lothar, Die Neugeburt des religiösen Gefühles 522
— Theodor Hosemann 626, 866
Cohen-Portheim, Paul, Asien als Erzieher . . . 802
Corinth, Lovis, Gesammelte Schriften 897
Coulin, Jules (mit Bildern von Martin Disteli), Der Mann von Welt oder der Grashüpfer 801
Deri, Max, Die Malerei im 19. Jahrhundert 304
Donath, Adolf, Die Psychologie des Kunstsammelns 308
Englisch-amerikanische Kunstliteratur 798
„Exoten" 897
Fischer, Theodor, Sechs Vorträge über Stadtbaukunst 264
Seite
Französische Kunstliteratur 899
Fraunberger, Georg, Die Wandteppichweberei . . 695
Frimmels „Gemäldekunde" 865
Gauguin, Paul, Briefe an Georges Daniel de Montfreid 898
Geist, Kunst und Leben Asiens. Bd. I. Java . . 864
v. Gleichen-Rußwurm, Alex., Die gotische Welt . 625
Gleizes, Albert, Du cubisme et des moyens de le comprendre 900
Guthmann, Johannes, Scherz und Laune. Max Slevogt u. seine Gelegenheitsarbeiten 895
Hagen, Oskar, Deutsches Sehen 625
— Deutsche Zeichner von der Gotik bis zum Rokoko 896
Hahn, Vom Aufbau einer neuen Stadt 264
Hannover, E., Keramisk Handbog (Handbuch der Keramik) 306
Hartlaub, Die neue deutsche Graphik 344
Hartmann, Alfr. Georg, Der Künstlerspiegel . . . 695
Hausenstein, Wilhelm, Vom Geist des Barock . 133
— Die Kunst in diesem Augenblick 659
Henry, Daniel, Der Weg zum Kubismus 800
Hermann, Dr. Paul, Diktatur in der modernen Kunst 592
Hetzer, Theodor, Die frühen Gemälde des Tizian . . 865
Huelsenbeck, Richard, En avant dada 626
Indische Baukunst . . . 866
Ja! Stimmen des Arbeitsrates für Kunst in Berlin 558
Jahrbuch der Münchner Kunst 307
„Junge Kunst", Bd. 1—8 . 521
„Junge Kunst", Bd. 9—16 . 801
Hofstede de Groot, Katalogwerk der holländischen Maler 624
Katalog der Sammlung Oeder 308

Seite
Katalog der Sammlung Josef Stransky 41
Das Kestnerbuch, hrsgegeb. v. P. E. Küppers . . . 88
Kirstein, Gustav, Das Leben Adolph Menzels . . 484
Kunst des Ostens, Die. Bd. 1. Fechheimer, Die Plastik der Ägypter. Bd. 2. William Cohn, Die indische Plastik 866
Kunstschulen, Die Neugestaltung der 307
Künstlerdokumente . . . 897
Landsberger, Franz, Impressionismus und Expressionismus 134
Les peintres français nouveaux. Bd. 1. Henri Matisse. Bd 2. Charles Guérin 626
Lhote, André, Tradition et troisième dimension . 900
Max Liebermanns graghische Kunst 899
Liebhaberausgaben der Österreich. Staatsdruckerei 484
Literatur zu den Jahrhundertfeiern von Leonardo da Vinci und Raffael . . 342
Loosli, C. A., Ferdinand Hodler 343
Lugt, Fritz, Mit Rembrandt in Amsterdam 895
Maler-Bücher 864
Marc, Franz, Briefe . . 898
v. Marees, H., Briefe . 898
Meder, Joseph, Die Handzeichnung, ihre Technik und Entwicklung . . . 592
Meier-Gräfe, Jul., Courbet 894
v. Menzel, Ad., Zeichnungen 899
Molsdorf, Wilh., Führer durch den symbolischen u. typologischen Bilderkreis der christlichen Kunst des Mittelalters 899
Much, Hans, Norddeutsche Backsteingotik und Norddeutsche gotische Plastik 865
Musarion-Almanach 1920 . 89
Mützel, H., Kostümkunde für Sammler 310
Neue Kunst in Rußland 1914 bis 1919 801

Seite
Orbis pictus . . . 866, 897
Österreichische Kunstbücher 731
Osthaus, Karl Ernst, Grundzüge der Stilentwicklung 304
Pascin, Ein Sommer . . 897
Pelka, Otto, Bernstein . 627
— Handbuch über Elfenbein 520
Pfister, Kurt, Herkules Segers 768
— Rembrandt 308
Rhaue, Hans, Das Exlibris 344
Richter, Catalogue of Engraved Gems of the Classical Style 800
— Handbook of the Classical Collection 798
Riesebieter, O., Deutsche Fayencen 521
Romain Rolland, Das Leben Michelangelos . . 865
Rose, Hans, Tagebuch des Herrn von Chantelou über die Reise des Cavaliere Bernini nach Frankreich . 659
Rosenberg, Marc, Jamnitzer 865
Salmon, André, L'art vivant 900
Sangiorgi, Giorgio, Collezione di vetri antichi . 729
Schürmeyer, Walter, Campendonk 307
Lasar Segall, Katalog mit Beiträgen von Th. Däubler und Dr. W. Grohmann . 624
Sieg der Farbe, Der, hrsg. v. Adolf Behne 626
Slevogt, Illustr. zu Baba und die vierzig Räuber . 897
Spengemann, Christof, Kunst / Künstler / Publikum . 265
— Die Wahrheit über Anna Blume 558
Stiehl, Otto, Die Baukunst 732
von Sydow, Eckart, Die deutsche expressionistische Kultur und Malerei . . 660
Tagebuch von Goethe 1810 308
Thiemes Künstlerlexikon Bd. 13 768
Tribüne der Kunst und Zeit 343
Valentiner, W. R., Zeiten der Kunst und der Religion 387
Voss, Hermann, Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz . . 306

Seite
Westheim, Paul, Lehmbruck 265
Wolf, Paul, Der Städtebau. Das Formproblem der Stadt in Vergangenheit und Zukunft 264
Wolfradt, Willi, Die neue Plastik 344
Neue Zeitschriften 171, 627, 767, 899
L'amour de l'art 899
Der Ararat 173, 627
Dedalo 627
Feuer 172
Die Freude. „Blätter einer neuen Gesinnung" . . . 767
Die rote Erde 173
Der Genius 172
Italienische Zeitschriften 171, 346, 627
Polnische Kunst 173
Stadtbaukunst alter und neuer Zeit 628
Staedel-Jahrbuch, Ein . . 628
Valori Plastici 171
With, Karl, Java . . . 864

Entdeckungen u. Funde

Das unterirdische Heiligtum an der Porta Maggiore in Rom 591

Aus den Vereinen und Gesellschaften

Danzig 89
Darmstadt 89
Würzburg 89

Verschiedenes

Blake, William, Neuentdeckte Zeichnungen von . 217
Berichtigung 660
Das Dante-Porträt in Ravenna 90
Diebstahl in Innsbruck (Museum Ferdinandeum) . . 830
Dürer-Miniaturen, Unbekannte 390
Nochmals die Miniaturen von Dürer 419
Die angeblichen Dürer-Miniaturen 559
Um das Wort „Epressionismus" 90

Seite
Über zwei unbekannte Werke Anselm Feuerbachs 173
Die Fine Arts Federation of New York 42
Flugpostmarken, Die deutschen 42
Frauenbund zur Förderung deutscher bildenden Kunst 660
Kunstgeschichte an der Universität Rostock, Das Institut für 523
— an der Universität Stockholm, Eine Professur für . 485
Kunstkommission, Eine interallierte, in Wien . . . 43
Kunstpropaganda in Amerika 43
Norddeutsche Sezession . . 866
Pro Arte 90
Eine Raffael-Episode . . 215
Der Kolmarer Rembrandt . 90
Karl Schmidt-Rottluff . . 523
Tagung für Denkmalpflege und Heimatschutz, Eine gemeinschaftliche 310
— des deutschen Museumsbundes in Lübeck, Die . 522
The Vasari Society . . 43
Aus dem neuen Venedig . 216
Verordnung über die Ausfuhr von Kunstwerken . 42
Westdeutsche Bausezession 217
Wiederherstellung der Kathedrale von Reims . . 866
Zerstörung eines Druiden-Rings b. Matlock in England 732
Dresden 485
Hamburg 91
Karlsruhe 732
Krefeld 830
Madrid 43
New York 310
Paris 91
Stuttgart 420
Wien 732

Der Kunstmarkt

Amerika und der europäische Kunstmarkt . . . 866
Vom amerikanischen Markt 43, 585, 892, 866
Frankfurter Kunstmesse . . 802
Kunst in Italien, Neue . . 867
Seite
Die Sammlung von Liphart 901
Sammlung Paul Davidsohn 901
Die Wirkung des französischen Kunstausfuhrgesetzes 524

Bevorstehende Versteigerungen

Bevorstehende Versteigerungen 44, 91, 135, 174, 217, 266, 311, 390, 420, 453, 486, 525, 661, 695, 732, 768, 831, 867, 903
Das radierte Werk von Daniel Chodowiecki . . 453
Versteigerung der Kupferstichsammlung Davidsohn 218, 831
Dubletten aus den sächsischen Staatssammlungen . 661
Die Frankfurter Kunstmesse 695
Die Versteigerung der Frankfurter Sammlung L. A. Reiß Ende Oktober 1920 durch Hugo Helbing 697
Kölner Auktion alter Meister 732
Kölner Kunstversteigerung . 420
Vom Kölner Kunstmarkt . 662
Eine Versteigerung ostasiatischer Kunst in Berlin . 217
Aachen 525
Amsterdam 311, 832
Berlin 135, 218, 311, 420, 486, 697, 768, 832
Frankfurt a. M. . 44, 219, 390
Haag 833
Köln . 91, 453, 734, 833, 867
Leipzig 266, 698
London . . 92, 220, 312, 487
München 135, 220, 267, 312, 454, 487, 735, 903
Paris 45, 347, 834
Wien 174, 221

Versteigerungsergebnisse

Versteigerungsergebnisse 45, 420
Hodlers „Auserwählter“ . 422
Sammlung Paul Davidsohn 420
Vom New Yorker Kunstmarkt 45
Seite

Aus der Sammlerwelt u. vom Kunsthandel

Die Firma Rudolf Bangel . 630
Bilderfund in Baltimore . 868
Sir Frederick Cook † . . 488
Zum sog. „Dürerfund“ in Genf 628
Henry C. Frick † 46
Fritz von Gans † 594
Eine neue Galerie in Genf 594
Eine neue Galerie für moderne Kunst in Paris . . 629
Der Sammler Marcus Kappel 175
Hundert Jahre Kunstauktionen 835
Kunstdiebstahl in Paris . . 630
Neue Kunstfirmen im Haag 628
Zwei neugefundene Leibl 560
Adolph Menzels Sprachstudien 769
Julius Model 769
Dr. Walter von Pannwitz † . 867
Vom Pariser Antiquitätenhandel 135
Ein neuer Rembrandt . . 629
Amsterdam . . 769, 803, 835
Basel 629, 769
Berlin 769, 803
Bern 136, 313
Darmstadt 48
Dresden 92
Düsseldorf 560
Erfurt 835, 903
Frankfurt a. M. . . . 488, 868
Genf 137
Haag 769
Hannover 662
Köln 175
Leipzig 903
München 267, 804
New York 267, 488
Paris 268
Stuttgart 313
Wien 269
Zürich 93

Neue Kataloge

48, 93, 137, 176, 221, 269, 313, 348, 391, 422, 454, 526, 560, 630, 662, 698, 735, 770, 804, 836, 869, 904

Verzeichnis der Abbildungen

Malerei

Seite

Babberger, A., Schweiz 62
Berckheyde, G., Vor den Wällen von Haarlem . . 25
Böckstiegel, August, Landschaft 14
— Schlesische Dorfstraße . 15
Bol, F., Bildnis des J. van den Vondel 19
Braque, Gitarre u. Früchte 816
Burchartz, Max, Fahrt zur Stadt 405
— Flucht nach Ägypten. Aquarell 394
— Frau mit Blumen . . . 407
— Garten 406
— Hafen. Aquarell . . . 405
— Mann am Fenster . . 401
— Mann, Frau, Kind . . 408
— Pietà 402
— Raskolnikoffmappe, Aus der, Steinzeichnung . . 397
— Schachspieler. Aquarell 399
— Trinker, Der 401
— Vorstadthäuser. Aquarell 395
— Zigeuner 403
Campendonk, Heinrich, Badenden, Die. 1920 . . 675
— Blumenbild. 1917 . . 667
— Garten, Der. 1919 . . 672
— Kuhstall, Der. 1920 . . 671
— Penzberg. 1919 . . . 668
— Reiter, Der. 1918 . . 669
— Schaufenster, Das. 1919 670
— Sindelsdorf. 1919 . . 671
— Sitzender Akt. 1920 . 675
— Stilleben. 1917 . . . 666
— Wald, Der 673
— Witwe, Die. 1917 . . 665
Canale, Antonio . . . 419
Carrà, Carlo Dalmazzo, Der Reiter des Westens . 355
Chagall, Marc, Apollinaire, Walden, Cendrars, Canudo 143
— Feuersbrunst 149
— Halb vier Uhr . . (T.) 146
— Ich und das Dorf . . 142
— Paris durchs Fenster . 147
— Rabbiner . . . . (T.) 141
— Rußland, den Eseln und den Anderen 147
— Saint Fiacre 145
— Der Viehhändler . . . 148

Seite

de Chirico, Giorgio, Heilige Fische 352
— Hektor und Andromache 353
— Der große Metaphysicus 351
— Metaphysisches Interieur 350
Coester, Oskar, Frau mit Blumen. 1916 358
— Herrenbildnis. 1915 . . 359
— Landschaft. 1917 . . . 360
— — am Main. 1918 . . 361
— — im bayr. Wald. 1919 362
— Selbstporträt. 1912 . . 357
— Sonnenuntergang am Genfer See. 1919 . . . 361
— Stilleben. 1919 . . . 363
Coubine, Silberstiftzeichnung 891
Courbet, Selbstbildnis . 872
Cranach, Lucas, Frauenbildnis 91
Cuyp, A., Eisszene beim Huis de Merwede . (T.) 74
— Landschaft mit Mühlen (T.) 74
Derain, André, Aussicht auf Vers. 1912 324
— Blumen. 1909 319
— Die Brücke bei Cagnes. 1910 321
— Der Dudelsackpfeifer. 11 323
— Der Globus. 1914 . . 327
— Komposition (Skizze). 07 316
— Kopf 882
— Mädchen. 1914 . . . 329
— Martigues. 1908 . . . 320
— Pinienwald (Martigues). 1913 325
— Sitzende. 1914 328
— Stilleben. 1913 . . . 326
— Die Toilette. 1908 . . 317
Dülberg, Ewald, Bildnis Dr. Kantorovicz 51
van Dyck, A., Bildnis eines Adriaen Moens (?) . . . 75
Eberz, Josef, Der Christ . 58
— Der Ersehnte 606
— Der Magier. 1917 . . 602
— Ekstase (Öl) 603
— Exotischer Garten . . 604
— Frühling 608
— Geburt Christi (Öl). 1914 601
— Gladiolen. Stilleben . 609
— Heidelberger Kreuzigung. 1914 596

Seite

Eberz, Josef, Herz-Jesu-Bild. Konvikt-Kirche Ehingen (Donau). 1913 . . . 597
— Madonna. 1914 . . . 599
— Südl. Landschaft . . . 605
— Wasserfall 610
van den Eeckhout (?), G., Ansicht von Gorcum . . 21
Egger-Lienz, Albin, Vorfrühling in Tirol 219
Ewald, Reinhold, Ruhiger Tag 53
Fabry, Edm., Stilleben . 63
Fragonard, J. H., Madonna mit Kind 790
Gauguin, Contes barbares (T.) 97
— Reiter am Strande . . 99
Gernez, Zeichnung . . 893
Gerson, Hans, Bergkirche 233
— Boppa 236
— Die rote Brücke . . . 231
— Edelkastanie 239
— Fournes. 1908 . . (T.) 224
— Der Hafen 235
— Hafenbild. 1908 . . . 227
— Der Inn . . . . (T.) 229
— Innlandschaft . . (T.) 229
— Mutterschaft 237
— Pariser Boulevard . . 241
— Sonne 234
— Weites Tal 227
van Gogh, Heimkehr (nach Millet) 101
Gösch, Paul, Der ungläubige Thomas 153
— Jakobs Traum 153
— Selbstbildnis 151
— Szene am Meer . . . 152
— Szene aus Venedig . . 154
van Goyen, Jan, Holländische Binnensee . . . 789
Gunschmann, Carl, Paradies . . . . . (T.) 57
— Seelische Landschaft (T.) 57
Hals, Frans, Frauenbildnis 23
Heckendorf, Franz, Hüttenwerk 8
— Orientlandschaft . . . 9
Heuser, H., Russ. Landschaft 65
Jaeckel, Willy, Andacht und Schauen. 1916/17 . 571
— Berglandschaft . . . 13

Seite
Jaeckel, Willy, Kampf. 1912 563
— Kreuzigung. Ausschnitt aus dem Gemälde . . . 573
— Landstraße 12
— Loslösung. 1915 . . . 565
— Ruhe. 1916/17. . . . 571
— Sebastian. Erste Fassung. 1915 566
— — Zweite Fassung. 1915 567
— Selbstporträt 575
Kars, Georges, Akt. . . 815
de Keyser, Th., Bildnis des R. Bisschop 18
Kohlhoff, Wilh., Häuser am Berghang 10
— Visionäre Landschaft . 11
Koninck, Jacob, Hügellandschaft 20
Krauskopf, Bruno, Bestrahlte Landschaft . . . 3
— Vorfrühling 2
Laurent, Walt, Komposition. November 1918 . 436
— — Mai 1919 437
Léger, Fernand, Akrobaten im Zirkus. 1918 . 711
— Die Fabrik. 1918. . . 712
— Formenvariation. 1913. 705
— Landschaft. 1914. . . 709
— Modell im Atelier. 12/13 701
— Rauch. 1912 702
— Raucher, Die. 1911. . 700
— Sitzende. 1914. . . . 707
— Stilleben. 1919 . . . 713
Lhote, André, La convalescente 751
Manet, La Parisienne . 873
Marc, Franz, Pferde . . 114
Matisse, Frauen am Strande 102
— Interieur 881
— Lebensfreude 877
— Portrait 749
— Stilleben 103
Meister der Heiligen Blut-Kapelle, Madonna in Purpurmantel auf Goldgrund 116
Melli, Roberto, Dame mit Hut 355
Morgner, Wilhelm, Einzug in Jerusalem. 1913 . 495
— Holzfäller, Der. 1911 . 491
— — mit dem Gekreuzigten. 1913 496
— Große Kartoffelernte IV. 1911 491

Seite
Morgner, Wilhelm, Mazedonische Landschaft. Aquarell. 1916 495
— Selbstbildnis mit Pyramide. 1913 500
— Sitzender Jude. 1912 . 492
— Weibl. Bildnis II. 1913 . 493
Munch, Edvard, Haus unter Bäumen 104
— Selbstbildnis . . (T.) 837
Münch-Khe, Willi, Das Herbstlied 295
— Das Hornvieh . . . 296
— Münchhausiade . . . 297
Murillo, Josef und die Frau des Potiphar . . . 686
Nauen, Kuhweide . . . 113
Nolde, Emil, Die klugen und die törichten Jungfrauen 111
— Masken 109
Pechstein, Max, Monsum (Palau) 6
— Palaulandschaft . . . 7
Picasso, Die beiden Harlekine 881
Pinner, Erna, Landschaft (Aquarell) 55
Platzer, Joh. Georg, Vornehme Gesellschaft . . . 791
Pot, Hendrik, Mädchen mit Tamburin 23
Rembrandt. B. 22 VIII . 388
— David mit dem Haupte Goliaths vor Saul . . . 17
— Landschaft mit den zwei Brücken . . . . . . (T.) 77
— Zwei Philosophen einen Erdglobus studierend . . 648
Renoir, Auf der Terrasse 878
— Bildnis 874
— Junges Mädchen. (Pastell) 875
Rohlfs, Christian, Amazone 106
— Der Krieg . . . . (T.) 105
Rousseau, Im Dschungel 883
Rubens, P. P., Judith und Holofernes 509
van Ruysdael, S., Eisvergnügen 24
Schmidt-Rottluff, Karl, Abend am Meer. 1920 . 467
— Bildnis Lyonel Feininger. 1915 463
— Bildnis S. G. 1911 . . 459

Seite
Schmidt-Rottluff, Karl, Boote im Hafen. 1913 . 461
— Doppelbildnis. 1920. . 469
— Emybildnis. 1919 . . 468
— Handschuhanziehende. 1915 465
— Mondschein. 1919 . . 457
— Weibliches Bildnis. 1915 462
Schüchlin, Hans, Zwei Altarflügel 117
Schwäbische Schule um 1480. Taufe Christi . . 792
Simon-Lévy, Portrait . 752
Steen, Jan, Bürgerbelustigung vor der Stadt . . 71
— Ländliche Hochzeit . . 70
Sustermans, Justus, Leopoldo dei Medici . . . 731
Theater im Junghof, Das. Nach Reiffenstein . . . 120
Tischbein, Johann Anton, Kurfürst Karl Theodor . 730
— Joh. Hch. 389
van der Ulft, Jacob, Das alte Rathaus in Amsterdam 22
Unold, Max, Apfel in blauer Schale. 1920 . . 643
— Biergarten. 1919 . . . 641
— Essende Soldaten. 1917 640
— Fähre, Die. 1919. . . 642
— Französisches Café. 1914 638
— Flußhafen, Der. Aquarell. 1919 642
— Im Restaurant. 1919 . 644
— Mosaik. 1915 639
— Selbstporträt. 1911 . . 633
— Straße, Die. 1919 . . 641
— — nach Libourne. 1911 636
— Straßenbiegung 1915 . 637
— Stuhl mit Malkasten. 1911 632
— Vorstadtkomiker. 1911 . 635
Valadon, Suzanne, Porträt einer Frau mit einem Kinde 817
Valencianisch, um 1500, Die Verkündigung 411
— Anfang des 16. Jahrh., Madonna mit zwei Heiligen und Stifter 410
Vermeer van Delft, J., Mädchen mit Flöte . . 73
Waske, Erich, Chaotische Landschaft . . . . (T.) 5
— Häuser in Landschaft (T.) 5

Graphik

Seite
Beckmann, Max, Hölle 842-46
— Hunger. Lithographie . 843
— Ideologen, Die. Lithogr. 845
— Nachhauseweg, Der. Lithographie 846
— Straße, Die. Lithogr. . 842
— Radierung 61
Beham, Hans Sebald, Die drei Schutzpatrone Ungarns. Holzschnitt . . . 266
— Moses sendet Hagel und Feuer über Ägypten . . 368
Bonasone, Giulio, Merkur belauscht die Töchter des Kekrops (B. 102) . . . 250
— Neptun bändigt die Wogen (B. 96) 248
Bonnet-Huet, Le Souper. In Farben gedruckt . . 695
Burgkmair d. Ä., Hans, Kaiser Maximilian I. in Rüstung zu Pferde (B. 32) 309
Campagnola, Domenico, Originalzeichnung . . . 831
Campendonk, Heinrich, Akt mit Tieren. Holzschn. 676
— Der Fischer. Holzschnitt 677
— Interieur. Holzschnitt . 678
Debucourt, L. Ph. (farb. Kunstblatt) 767
Eskrich, Pierre, Absaloms Ende 370
— Sauls Berufung . . . 372
Galle, Cornelius, Judith u. Holofernes, Kupferstich . 509
Gerson, Hans, Kohlezeichn. 242
— Wasserburg. Radierung 232
Jaeckel Willi, Kreuzigung. Radierung. 1919 . . . 573
Klee, Paul, Am Bau. Aquarellierte Zeichn. 1918/169 529
— Aquarellierte Zeichnung. 1918/53 533
— Barbarenkönig. Feder u. Aquarell. 1917/151 . . . 531
— Barockes Interieur. Aquarell. 1919/3 . . . 536
— Bootverleiher. Aquarellierte Zeichnung. 1919/86 537
— Drei Köpfe. Lithographie. 1919/9 537
— Gassenkinder. Lithographie. 1912/118 543
— Komiker. Radierung. 1904/14 529
Seite
Klee, Paul, Luftfahrzeuge. Feder u. Aquarell. 1918/11 532
— Straße mit Lastwagen u. Bäumen. Zeichn. 1912/21 538
— Zeichnung. 1919/91 . . 534
— — 1919/92 535
— Zerstörung u. Hoffnung. Lithographie. 1916/55. . 530
Lesser Ury, Alter Herr. Lithographie 771
— Birken am See. Lithogr. 775
— Café Bauer. Lithogr. . 774
— Im Tiergarten. Lithogr. 775
— Leipziger Straße. Rad. 777
— Mädchen mit Hund. Lithographie 776
— Rauchender Herr im Café. Lithographie 773
— Zeitungsleser. Lithogr. 772
Lot mit seinen Töchtern. Holzschnitt von Virgil Solis 581
Masereel, Frans, Aufruhr 811
— L'Eglise 811
— L'Eloquence 809
— Im Lande der 14 Punkte 812
— Ist's erlaubt zu zweifeln? 807
— Das Kriegsgeschäft . . 810
— Moloch hat Hunger . . 805
— La Presse 808
— Unerschütterliche Entschlüsse 807
— Der Urheber 806
— Vorkämpfer des Pazifismus 813
— Zivilisation 810
Monogrammist G. Z., Christus am Kreuz 799
— N. H., Der Kampf im Walde 801
Morgner, Wilhelm, Kreuzigung Zeichnung. Frankreich 1914 506
— Mann mit Kalb. Kohle. 1912 497
— Vision I. Zeichnung. Frankreich 1914 499
Münch-Khe, Willi, Der Galgenvogel. (Radierung) 294
— Die Geborgenen. (Radierung) 293
Aus der Planetenfolge mit dem Zeichen G. G. F., Kinder des Jupiter . . . 246
Salomon, Bernard, Narciß am Brunnen 366
— Raub der Europa . . 366
Seite
Schmidt-Rottluff, Karl, Christus und die Ehebrecherin. Holzschnitt. 1918 475
— Frau mit aufgelöstem Haar. Holzschnitt. 1913 . 471
— Frau in den Dünen. Holzschnitt. 1914 . . . 473
— Hl. Franziskus. Holzschnitt. 1919 476
— Weibliches Bildnis. Holzschnitt. 1915 474
Schnarrenberger, Wilhelm, Bekanntgabe des Kriegszustandes 31. Juli . 779
— Brand. 1915 778
— Der erste Sieg 779
— Das Publikum 780
— Fastnacht 1918 . . 782
— Landschaft 780
— Sturm auf die Brücke . 781
Unold, Max, Die Männer (aus den „Ostjüdischen Bildern"). Lithogr. 1918 645
— Nächtliches Liebespaar. Zeichnung. 1920 . . . 646
Vico, Enea, Die Schlacht bei Mühlberg im Jahre 1547. (B. 18) 245
Wheatley, Fr., Going out Milking 171
Zille, Heinrich, Das dunkle Berlin. (Radierung) . . . 273
— Herbst. (Radierung) . . 273
— Holzsammlerin. (Radier.) 277
— Kaisers Geburtstag. (Radierung) 275
— Mutter. (Radierung) . 275
— Wurstkeller. (Lithogr.) . 274

Architektur

Carlshafen a. W. 283
Entwürfe von Albin Müller für ein Krematorium in Magdeburg . . . 617, 619
Grundformen einer Großstadt nach Paul Wolf . . 284
Idealer Stadtplan nach Vasari il Giovane 280
Konzentrische Stadtform nach Eberstadt, Möhring und Petersen 284
Kunstmesse Frankfurt a. M. Blick in den Kaisersaal des Römer 545
— Blick in die große Halle d. Erdgeschosses im Römer 547

Seite
Münster mit Umgebung in Ulm a. D. 279
Museum Röding. Der Bauhof mit dem Museum im Hintergrund 719
Lageplan des Museums Röding nach einem Hamburger Stadtplan vom Jahre 1841 721
Paris, Quartier de la Madeleine 283
Radiale Stadtform nach Eberstadt, Möhring und Petersen 284
Schematische Darstellung einer dreifachen Gartenstadt (Entwurf von Paul Wolf) 288
— einer Großstadt nach Paul Wolf 287
— einer Neugründung als Tochtersiedelung einer Großstadt (Entwurf von Paul Wolf) 289
Teil vom Bebauungsplan für das Südgelände in Berlin-Schöneberg (Entwurf von Paul Wolf) . . 285
Versailles 281
Wien, Altstadt 279

Plastik

Claus, Fritz, Bildnisbüste (T.) 178
— Grabmalfigur 184
— Mädchen . . . 182, 187
— Schreitende 183
— Tänzerin 183
— Vertreibung aus dem Paradies 185
Garbe, Herbert, Aufwärts. 1920 747
— Blaue Gruppe. 1919 . 743
— Gruppe „Schlaf". 1919 . 744
— Gruppe des Todes (erste Fassung). 1919 745
— — (zweite Fassung). 1919 745
— Holzgeschnitzte Gruppe „Eros". 1919 743
— Kleine Gruppe „Eros". 19 741
— Porträt Lätk. 1919 . . 740
— Wandlerin. 1918 . . . 739
— Zweieinheit 746
Geibel, Hermann, Bildnisbüste . . . . . . (T.) 178
Geibel, Hermann, Gewandfigur 187
— Kniende 180
— Liegende 191
— Mädchentorso I. . . . 187
— — II. 192
— Panther 189
— Sitzende 181
— Töchterchen d. Künstlers 188
— Weibliche Figur . . . 182
Hensler, Arnold, Bildnis Wilh. Uhde 66
Hoetger, Bernh., Schlaf. Reliefdetail 68
— Tänzerin Olga . . . 67
Roeder, Emy, Bildnis W. 1918 433
— Frau aus dem Moor. 1918 427
— Knabentorso. 1915 . . 434
— Krippe. 1916 431
— Mädchenbüste. 1918 . 435
— Pferde. 1919 425
— Pubertät. 1918 . . . 429
— Schwangere. 1919 . . 428
— Tänzerin S. 1914 . . 432
Die heilige Jungfrau von Wadstena. (Schnitzarbeit). 885
Hl. Hieronymus v. Wadstena 886
Madonna mit Kind von Castellaun. (Eichenholz) . . 116
Süddeutsche Renaissance. St. Martin und der Bettler. Polychrome Holzplastik (T.) 118
Verkleinerte Nachbildung d. Leichensteines d. Pastorin Langhans zu Hindelbank, nach d. Bildhauer J. A. Nahl 788

Kunstgewerbe

Gotische Elfenbeine

Diptychon der Soissons-Familie. Französisch; Ende des 14. Jahrh. 443
Sogen. Diptychon von Soissons. Französisch; Ende des 13. Jahrh. 442
Teile eines Diptychons. Französisch; Ende des 14. Jahrh. 444
Linker Flügel eines Diptychons. Französisch; Ende des 14. Jahrh. 446
— rechter Flügel 447
Passionsdiptychon. Französisch; Mitte des 14. Jahrh. 445
Passionsdipychon, Franz.; 2. Hälfte des 14. Jahrh. 445, 448
Triptychon aus der Werkstatt des Diptychons von Soissons. Franz.; zweite Hälfte des 13. Jahrh. . . 441
— aus der Werkstatt der Marienaltärchen. Französisch; erste Hälfte des 14. Jahrh. 440
„Korai". Attisch-jonische Kleinplastik in Elfenb. (T.) 118

Zinn, Nürnberger

Abendmahlskanne v. Dürrenmungenau. Nürnberg, um 1500 578
Auferstehungsteller d. Hans Spatz II. . . . (T.) 614 ff.
Bacchusteller des Andreas Dambach . . . (T.) 614 ff.
Blumenteller des Andreas Mergenthaler. (2 Abb.) (T.) 614 ff.
— des Hans Spatz II (T.) 614 ff.
Boden der Lot-Schale von Jacob Koch II . (T.) 582 ff.
Deckelbecher m. Arabesken. In der Art des Paulus Beham, um 1595 . (T.) 582 ff.
Kanne mit Arabesken. Arbeit des Jacob Koch II, um 1585 . . . (T.) 582 ff.
Kleiner Deckelkrug mit Köpfen und Blumen in Hochrelief. Arbeit des Martin Carl Höß; um 1680 (T.) 615
Kleine Schüssel mit Arabeskenornament. Arbeit des Jacob Koch II (T.) 582 ff.
— — mit dem Jungfrauenadler. Arbeit des Meisters mit dem Strich . (T.) 582 ff.
Krönungsteller Ferdinands III. Arbeit des Meisters L. oder A. L.; dat. 1637 (T.) 614 ff.
— — — Arbeit des Niclas Christian d. J. . (T.) 614 ff.
Marskanne v. Jacob Koch II und Caspar Enderlein; datiert 1610 . . . (T.) 582 ff.
Nürnberger Bratwurstdose. Arbeit des Johann Andreas Herbst; um 1800 . (T.) 615
— Pulverflasche, angeblich auf dem Schlachtfelde von Pavia gefunden . (T.) 582 ff.

Seite
Puppenteller des Wolff Stamler . . . . (T.) 614 ff.
— des Zacharias Spatz (T.) 614 ff.
Schälchen mit dem Doppeladler. Modell von Caspar Enderlein, um 1595. Abguß von Hans Spatz II, um 1635 . . . (T.) 582 ff.
— — — — Arbeit des Veit Zipfel, um 1585 . (T.) 582 ff.
— mit Kriegerkopf. Arbeit des Albr. Preißensin (T.) 582 ff.
Schale mit dem Brustbilde Gustav Adolfs und Bemalung. Arbeit des Meisters mit der Lilie . . (T.) 614 ff.
Scheibenteller mit Szenen aus der Genesis. Modell von Jacob Koch II. Abguß von Jacob Koch III (T.) 582 ff.
Schraubflasche des Johann Gräff . . . . . (T.) 614 ff.
— des Joh. Gottfr. Hilpert . . . . . (T.) 614 ff.
Schüssel, aus geätzter Form gegossen. Auf dem Rande die neun Musen und sieben freien Künste; in der Mitte sieben Planetengötter nach Hans Sebald Beham, Nürnberg, um 1575 . (T.) 582 ff.
— mit Motiven aus der Offenbarung des Johannes, Kap. I, 13—20. Arbeit des Nicolaus Horchaimer. (T.) 582 ff.
— mit Zonengliederung, Bordüren in Flachrelief u. Ornamentstäben in Hochrelief. Form geschnitten von dem Eisenschneider W. S. Abguß von Hans Zatzer . . . . . (T.) 583
— mit reicher Zonengliederung, Arabesken-Bordüren in Flachrelief und Ornamentstäben in Hochrelief. Arbeit des Jacob Koch II, um 1585 (T.) 582 ff.
Teller mit Erschaffung der Eva und den vier Jahreszeiten. Modell v. Caspar Enderlein; datiert 1621. Abguß v. Michael Christoph Wadel, um 1730 (T.) 582 ff.

Seite
Teller mit kniendem Engel u. Seepferden. Arbeit des Nicolaus Horchaimer (T.) 582 ff.
Temperantiakanne v. Caspar Enderlein; um 1611. Abguß e. unbek. Meist. (T.) 582 ff.
Bronzevase, Frühchinesische, in myken. Ornamentstil (T.) 118
Prunktintenfaß der italienischen Hochrenaissance. Padua oder Venedig, Mitte des 16. Jahrh. 693
Scharfrichterschwert aus Hamburg 785
Gedrehter Becher aus weichem Holz, in Futteral . 787
Pokal mit Ansicht der alten Hamburger Börse, Waage und Krahn 784
Wachsbossierung. Der trunkene Silen, von Centauren, Faunen und Nymphen geleitet. Hautrelief in Form eines Kruges 723

Textilien

Brüsseler Wirkteppich. Wappen der oberen Bordüre von Johann Thomas, Residenz zu Würzburg . . 819
Engel aus einer Himmelfahrt Mariä. Brüssel, Maître Philipp um 1510 . . . 159
Der Röm. Karneval (Ausschnitt) v. P. van d. Borght. Brüssel um 1740 . . (T.) 157
Aus der Huldigung der Künste nach Boucher. Gobelinmanufaktur 1761 . . 161
Minneteppich. Baseler Arbeit um 1450 . . . (T.) 157
Wirkteppich von A. Pirot. Residenz zu Würzburg. Venezianisches Zimmer 821, 851, 853

Porzellan u. Fayencen

Delfter Schüssel der Frühzeit, Marken dazu . 650, 651
Höchster Service. Anbietplatte 122
— Kaffeetasse u. Untertasse 121
Höchster Tête à Tête . . 121
Leopardengruppe aus Kasseler Porzellan 551

Seite
Liebespaar. Meißen, Mitte des 18. Jahrh. 832
Tänzer nach Kändler und Tänzerin. Meißen, Mitte des 18. Jahrh. 833
Mündener Fayencen, Unterteil ein. Wärmers (Rechaud) 687
— Vasensatz 688
Teetopf von braunem Böttgerschen Steinzeug (2 Abb.) 786

Majolika

Prunkschüssel, Majolika. Mirjams Siegeslied (nach Pierre Eskrich) umgeben v. Monatsbildern. Venedig, Domenengo Becer, 1568 375
— mit Groteskenrahmen, Majolika. Das goldene Zeitalter, nach H. Goltzius, Urbino oder Venedig um 1590 377
Schale mit Rand, Majolika. Vier Mädchen mit Satyr u. Putto. Venedig um 1568 251
— Neptun bändigt die Wogen. Pesaro 1545 . . . 249
Schale auf Ringfuß, Majolika. Tod der Lucretia nach G. Pencz (B. 79). Venedig um 1568 . . . 252
Flacher Teller, Majolika. Kaiserkrönung. Venedig um 1565 247
Flacher Teller mit breitem Rand, Majolika. Narciß am Brunnen. Urbino nach 1550 367
— Raub der Europa. Urbino nach 1550 367
— mit schmalem Rand, Majolika. Moses am Berge Horeb (nach einem Holzschnitt aus der Bevilaquabibel von 1576). Urbino oder Venedig um 1590 . 376
Teller, Majolika. Sauls Berufung. Venedig um 1565 373
Tiefes Becken, Majolika. Absaloms Ende. Urbino um 1570 371
Tiefe Schale mit Rand, Majolika. Moses sendet Hagel und Feuer über Ägypten. Urbino um 1560 . . 369

Moderne Landſchaftsmalerei

Von JOACHIM KIRCHNER
Mit 14 Abbildungen

I.

Die Landſchaftsmalerei wird von der Kunſtgeſchichte nicht mit Unrecht vielfach als eine beſondere Angelegenheit der germaniſchen Raſſe angeſprochen. Zur Begründung dieſer Behauptung beruft man ſich auf das liebevolle Naturſtudium der Gebrüder van Eyck zu Beginn der nordiſchen Tafelmalerei, erblickt in Dürer den eigentlichen Begründer dieſer Kunſtgattung und feiert in Rembrandt und Ruysdaels durchgeiſtigter Landſchaftskunſt die vollendetſten Schöpfungen einer großen kosmiſchen Geſinnung. Gewiß! Dem romaniſchen Künſtler ſtellt ſich die Welt anders dar als dem Germanen. Seinem aufs Formale gerichteten Schönheitsideale entſpricht es, ſich in der Wiederholung menſchlicher Geſtalten Genüge zu tun, er ſieht mehr oder weniger alles sub specie figurae humanae. Nicht als ob die Natur für ihn nicht exiſtierte, aber ſie bleibt ſtets etwas Untergeordnetes, etwas Nebenſächliches, der Menſch iſt ihm intereſſanter und weſentlicher als Berge, Wieſen, Waſſer, Wald und Wolken. Und ſelbſt da, wo er ſich wie etwa Claude Lorrain oder Pouſſin an rein landſchaftliche Motive heranmacht, bleibt der formale Eindruck der Einzelerſcheinung, der Geiſt des Einzelfigürlichen das Weſentliche. Anders der Germane! Ihm iſt der Baum nicht weniger beachtenswert als der Menſch. Das einzelne wird entſelbſtändigt, Bäume, Waſſer und Erdreich ſind von einem bindenden elementaren Hauche durchweht, ein inſtinktives Gefühl für die Geſamtheit der Erſcheinungen des unbegrenzten Alls iſt bei jedem Wechſel des Stils als integrierende Eigenſchaft dem nordiſchen Künſtler von Hauſe aus mitgegeben. Und dieſe ſcheinbare Selbſtverſtändlichkeit iſt es wohl hauptſächlich, die uns die Betrachtung der Werke nordiſcher Landſchaftskunſt in beſonderem Maße vertraut und wertvoll macht.

II.

Die vulkaniſche Erſchütterung, die vom Jahre 1789 ausgehend ganz Europa umgeſtaltete und auch auf Wiſſenſchaft und Kunſt ihre reinigenden Wirkungen ausſtrahlte, leitet in der Geſchichte des Naturgefühls eine neue Epoche ein, die nach der Maniriertheit des gezierten und unwahren Schäferſtils wie ein erfriſchender Morgen aufging. Ein junges Geſchlecht erſtand, das mit einem „tiefſinnigen und energiſchen Geiſte und in abſolut originaler Weiſe in den Wuſt des Alltäglichen hineingriff und aus deren Mitte ſich eine eigentümlich neue, leuchtende, poetiſche Richtung hervorhob". Das Unerhörte und Revolutionäre in der Kunſt eines Friedrich, Runge, Dahl und Blechen, die nach dem Zuſammenbruche Deutſchlands und bei ſeiner Wiederauferſtehung mit ſittlichem Ernſt und in durchgeiſtigter Form die romantiſchen Zeittendenzen für die Landſchaftsmalerei fruchtbar machten, mag dem Beſchauer des zwanzigſten Jahrhunderts nur ſchwer auffindbar erſcheinen — Tatſache bleibt, daß dieſe Künſtler damals neue, ureigenſte Bahnen gingen, die, wie ein zeitgenöſſiſcher Kunſttheoretiker bekennt, auf jedes empfängliche Gemüt durchaus anregend, ja erſchütternd einwirken mußten. Dieſe ihre anfangs unverſtandene Iſoliertheit und ihr von einem ſtarken künſtleriſchen Willen geleitetes Streben, die Kunſt aus der Trivialität eines abgeſtandenen Zeitgeſchmackes einer neuen Blüte entgegenzuführen, bringt ſie unſerer Zeit menſchlich näher. Die Brücke zwiſchen den jugendlichen Stürmern von einſt und von heute iſt leicht gefunden, wenn man erwägt, daß die Intentionen unſerer jungen Künſtlerſchaft darauf ausgehen, ſich nach dem politiſchen Bankerott aus der Verworrenheit einer materialiſtiſch-mechaniſchen

Abb. 1. Bruno Krauskopf. Vorfrühling.

Weltauffassung herauszureißen, und daß ihre Sehnsucht auf eine wahrere, stärkere, unmittelbar dem Gefühl entlehnte Sprache gerichtet ist. Wie ehemals wird es schwer fallen, den modernen Menschen, der als Kind des Zeitalters der kompliziertesten maschinellen Erfindungen allen gefühlsmäßigen Momenten mit Skepsis begegnen wird, für die neue Kunst zu gewinnen. Man hatte es sich bisher unendlich leicht gemacht; man hatte sich daran gewöhnt, Kunstwerke ohne gefühlsmäßige Prätentionen zu betrachten, und allein die virtuosenhafte Technik und die Geschicklichkeit des Künstlers hinsichtlich der Ausführung seines Vorwurfes entschied über die Qualität eines Bildes. Die Gesinnung, die den Künstler zu einer besonderen Gestaltung, zu einer neuartigen Niederschrift seiner Phantasien drängte, stand nicht zur Diskussion, da ein Maßstab für derartig immensurable geistige Werte nicht gefunden werden konnte. Wollen wir der Kunst unserer Jugend gerecht werden, so müssen wir von Grund auf umlernen und uns daran gewöhnen, daß für die Beurteilung eines Kunstwerkes nicht die Naturwahrheit und die Geschicklichkeit der Wiedergabe eines Naturausschnittes alleiniger Gradmesser ist. Die Intensität des geistigen Konzentrationsvermögens, das Essentielle des Gegenstandes herauszuholen, ist das Entscheidende. Es kommt auf die Möglichkeit an, für das Besondere einer Empfindung, einer Stimmung die prägnante Ausdrucksform zu finden, und aus der natürlichen Erscheinungsform das ihr eigentümlich Spirituelle herauszudestillieren. Die Modalitäten der Lösung eines solchen Vergeistigungsprozesses sind selbstverständlich so zahlreich, so viele Künstlerindividualitäten

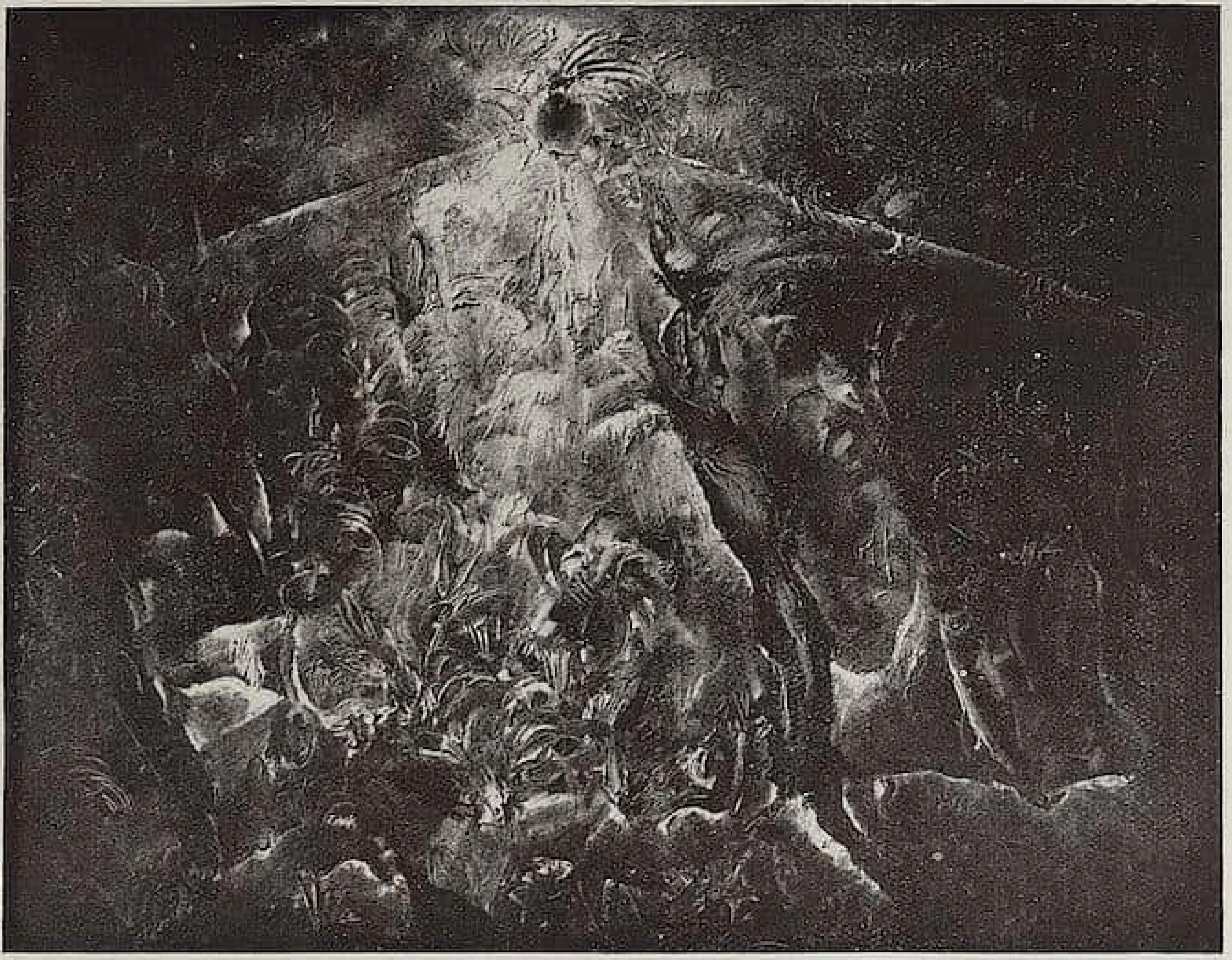


Abb. 2. Bruno Krauskopf. Bestrahlte Landschaft.

es gibt. Bekehren wir uns erst einmal zu dem Grundsatze, daß wir von dem Künstler billigerweise nicht eine sklavische Nachahmung der Natur verlangen können — denn das ist eine rein handwerkliche Arbeit, die mit jeder gut zeichnenden Linse eines photographischen Apparates geleistet werden kann — sondern daß die Kunst erst da anfängt, wo sie sich von den naturalistischen Elementen loslöst und mit geistigen Ausdrucksmitteln frei zu stilisieren beginnt, so dürfte die rechte Basis zur Würdigung der Werke der neuen Landschaftsmalerei gefunden sein.

III.

Sieht man einmal ganz davon ab, daß jeder unserer modernen Landschaftsmaler über eine individuelle Technik und Farbenskala und über eine persönliche Art des Vortrages verfügt, so ist in ihnen allen doch der eine Wunsch lebendig, sich bei der Gestaltung von der zufälligen Besonderheit des Gegenstandes frei zu machen, und ihn in eine geistige Sprache übersetzt in visionären Formen auf der Leinwand erstehen zu lassen. Eine subjektive, höchst individuelle Form der Landschaftsmalerei wird erstrebt, in der der Künstler mit seinem Vorwurfe frei schaltet, ihm seine Gefühle aufdrängt und ihm dadurch Bedeutung und Sprache leiht. Wie der Philosoph aus sich heraus seine Gedankenwelt aufbaut, so bildet sich der moderne Künstler aus dem Überschwang visionärer Eingebungen seine Welt; Anregungen, die ihm die Natur darbietet, werden

durch seine Leidenschaften und Empfindungen vergeistigt. Es genügt ihm nicht, einen Landschaftsausschnitt in differenzierten Lichtstimmungen und Farbennuancen, wie er sich in einem bestimmten Momente dem Auge darbietet, festzuhalten, er sucht aus dem Wechsel der Erscheinungen das ihm wesentlich und ewig bedeutungsvoll Erscheinende herauszuschälen. Seine Stellungnahme zur Natur ist philosophischer als die des Impressionisten, sentimental in Schillerschem Sinne, da seine Bilder die Natur nicht unbefangen wiederspiegeln, sondern als Ausdruck eines inneren Erlebnisses gewertet sein wollen. Ein Landschaftsmaler dieser Art wird es verschmähen, nach billigen Effekten zu haschen und nur das anmutig Gefällige eines bestimmten landschaftlichen Eindrucks im Bilde festzuhalten. Er malt nicht Berge und Fluren, Flußläufe und Seen an diesem oder jenem Orte, sondern das Gebirge, die See, ort- und zeitlos als Ausdruck eines unveränderlichen, sich stets gleichbleibenden Weltgeschehens. Ist er wie Franz Heckendorf in den Orient gewandert oder hat er wie Max Pechstein die Südsee bereist, so will er auch hier nicht mit dem photographischen Apparate wetteifern oder als temperamentvoller Plauderer und Illustrator die Herrlichkeit fremder Wunderländer kommentieren, sondern er sucht die Besonderheit des exotischen Charakters dieser Landschaften aus dem Vielerlei des Sichtbaren herauszuheben. Und auch da, wo er sich in der Darstellung von der reinen Natur entfernt und die Behausungen der Menschen zum Gegenstande seiner Darstellung macht, malt er das Dorf in seiner typischen Gemeinschaft mit der umgebenden ländlichen Natur, zeigt er uns die Stadt in ihrer Armseligkeit als Wohnstätte arbeitsamer Menschen, die in engen Mietshäusern, umgeben von ragenden Fabrikschloten freudlos ihr Dasein fristen. So wird uns der moderne Landschaftsmaler zum Führer und Interpreten in der Welt des Sichtbaren, seine Kunst ist eine stumme Mahnung, den Blick von der Zufälligkeit der einzelnen Erscheinung abzuwenden und den allgemeinen geistigen Potenzen, die in den Dingen verborgen schlummern, eine höhere Bedeutung beizumessen.

IV.

Für die besondere Art der Durchführung des Vergeistigungsprozesses gibt es keine bestimmten Rezepte und Regeln. Jedes Künstlertemperament wird die Natur anders empfinden und für die Übersetzung der real gegebenen Formen seine eigentümliche Handschrift wählen. Der eine wird sich mehr an die sichtbare Erscheinungsform halten, der andere bei der Gestaltung visionärer Vorstellungen zu größerer Abstraktion neigen. Immerhin mangelt es trotz aller Differenziertheit nicht an gemeinsamen stilistischen Merkmalen. Der Kontur, den die auf malerische Prinzipien aufgebaute impressionistische Kunst geflissentlich vernachlässigt hatte, lebt von neuem auf, am stärksten vielleicht in Pechsteins, Heckendorfs und Waskes Landschaften, die gerade durch den zwingenden Rhythmus der Linienführung eine prägnante Note erhalten. Bemerkenswert ist, daß die Linie niemals an der vorderen Bildfläche haften bleibt, sondern stets in die Tiefe des Bildes führt. Dies Moment ist nicht unwesentlich, da der lineare Stil, zumal da, wo er eine teppichhaft dekorative Wirkung erstrebt, zu einem Verharren in derselben Fläche auffordert. Wie sehr es aber gerade den modernen Landschaftern auf tiefenhafte Wirkungen ankommt, beweist die Tatsache, daß sie sich ihre Landschaften aufbauen und in räumliche Schichten gliedern. Hierdurch erhält die gesamte Bildkomposition ein plastisches Gefüge und die von der Pleinairmalerei her übliche Luftperspektive erscheint vollgültig ersetzt. Zugleich aber ist mit dieser neuartigen Bildgliederung die struktive Grundlage für ein rhythmisches Element gewonnen, das für die moderne Landschaftsmalerei von wesentlichster Bedeutung ist. Man wird der jungen Kunst nie

Abb. 3. Erich Waske. Häuser in Landschaft.

Abb. 4. Erich Waske. Chaotische Landschaft.

Abb. 5. Max Pechstein. Monsun (Palau).
Mit Genehmigung von Fritz Gurlitt, Berlin.

gerecht werden, wenn man nicht ihren Kultus der Linie und ihre Betonung der Konturen als die notwendigen Voraussetzungen für die rhythmische Gestaltung des Gesamtkunstwerkes zu werten imstande ist. Man muß ein Gefühl für den Zusammenklang dieser Linien mitbringen, für die Musik, die bald ruhig abgeklärt, bald lebhaft nervös, zuweilen aber auch stürmisch erregt die vieltönige Skala der Empfindungen in uns zum Schwingen bringt. Temperamente spiegeln sich in diesem Rhythmus wieder, Leidenschaften, verhaltene und aufbrausende, sprechen sich aus, Bekenntnisse, seelische Kämpfe, Weltanschauungen und Menschenschicksale sind aus ihm herauszulesen, Phantasien und hoffnungsvolle Träume scheinen in ihn hineingeheimnist zu sein. Nicht minder bedeutsam als der lineare Rhythmus ist das koloristische Element. Der moderne Landschaftsmaler verwirft bewußt die feine Differenzierung der Farben, ihre Abstufung in Valeurs, wie sie der Impressionismus kultiviert hatte; lebhafte und starke lokale Farben beherrschen seine Palette, die damit an koloristischer Kraft bereichert erscheint. Gewiß wahrt auch hier jeder Künstler seine Eigenart, verfügt über eine charakteristische Farbenskala. So bevorzugt Willy Jaeckel Englischrot und Ocker, Krauskopf Chromoxydgrün und Casseler Braun, während in Erich Waskes Bildern rosagraue und smaragdgrüne Farbentöne eine geistig visionäre Stimmung aufdämmern lassen. Mag so überall die persönliche Note gewahrt bleiben, entscheidend für den Eindruck ist die Intensität der Leuchtkraft dieser Farben, die Fähigkeit mit ihnen Symphonien zum Klingen zu bringen, die ähnlich wie die rhythmische Gestaltung der Linien als Ausdrucksfaktoren geistiger Potenzen anzusehen sind. Sie mögen jubelnd aufblitzen oder mystisch geheimnisvoll ab-

gedämpft sein, überirdische Helligkeiten oder magisches Dunkel verbreiten, sie mögen kalt und spröde, oder weich und tonig erscheinen, immer sind sie Träger von Melodien, die nicht als das Ergebnis wissenschaftlicher Farbentheorien gewertet sein wollen, die vielmehr durch Visionen des Künstlers in unsere Welt hinübergetragen sind. Derselbe Eindruck drängt sich bei der Beurteilung des Lichtproblems auf. Eine neue Ausdrucksform für die überwältigende Größe des Sonnenballs und seiner das All durchflutenden Strahlen wurde gefunden. Der Gedanke, der Philipp Otto Runges romantische Phantasie beschäftigte, als er das „Wirken der Elemente im Universum den Erscheinungen" auszudrücken wünschte, und was im David Caspar Friedrichs poetisch durchgeistigten Bildern zur Wirklichkeit ward, als er die Wunder des Himmels mit schlichter Innerlichkeit auf die Leinwand brachte, scheint in unseren jungen Künstlern neue Gestalt gewonnen zu haben. Ein Gefühl der Ehrfurcht vor dem himmlischen Phänomen mag sie von selbst bestimmt haben, nicht den pikanten Reiz flüchtiger, interessanter Lichtstimmungen festzuhalten, sondern die Sonne in ihrer kosmischen Allgewalt, in ihrem hoheitsvollen Strahlenglanze zu zeigen. Landschaften mit einer mildverklärten Morgensonne, deren radiale Strahlen sich über die Erde ausbreiten, wechseln mit anderen ab, in denen die bewegte, nervöse Linienführung durch die Kraft des Lichtes lebhaft gesteigert wird, und mit solchen Bildern, in denen ein mystisch silbriger Strahlenglanz die Landschaft aufhellt. Subjektiv eigenwillig mag die moderne Lösung des Lichtproblems erscheinen; und doch ist sie voller Stimmung und zwingender Größe — das Wunder einer Ausdrucksform, die das dem menschlichen Auge bedingt sich Darbietende in die Sphäre des Unbedingten, des Göttlichen erhebt.

Abb. 6. Max Pechstein. Palaulandschaft.
Mit Genehmigung von Fritz Gurlitt, Berlin.

V.

Da die neue Kunstgesinnung sich von vornherein nicht mit dem Ballast eines festumrissenen Programms und bestimmter Doktrinen beschwert hat, läßt sie für die Entwicklung der Landschaftsmalerei die Möglichkeit einer weiteren Steigerung erhoffen. Wir dürfen in den bisher vorliegenden Werken vielleicht die Ergebnisse ihrer Sturm- und Drangzeit erblicken, die Vorboten einer zukünftigen Ausdruckskunst, für die ein neu heranreifendes Geschlecht völliges Verständnis bekunden wird, — ein Geschlecht, das sich nicht damit zufrieden gibt, in der Kunst die materialistische Note des nach Augenblickserfolgen jagenden modernen Lebens widergespiegelt zu finden, dessen Sehnsucht vielmehr auf Ewigkeitswerte, auf die Ideen der Erscheinungsformen gerichtet ist. Der Künstler der Zukunft soll ein Führer durch das weite Reich dieser Ideen, ein Interpret des unendlichen Reichtums der Natur sein, deren tiefe Symbolik er uns erkennen lehrt. Er wird zwar selbst wohl stets ein Suchender sein, aber zugleich auch ein Wissender, der durch göttliche Eingebungen begnadet, für das geheimnisvolle Leben der Natur und den Zusammenhang und die wunderbaren Wechselwirkungen der kosmischen Erscheinungen einen Ausdruck und eine Sprache finden wird, die auch die Seele des Beschauers mit einer Ahnung für den hohen Sinn und die ewige Bedeutung der Geheimnisse des Alls zu erfüllen vermag. Vielleicht wird der Wunsch und die Sehnsucht einer ganzen Generation in der Schöpfung solcher Kunstwerke Gestalt und Ausdruck finden.

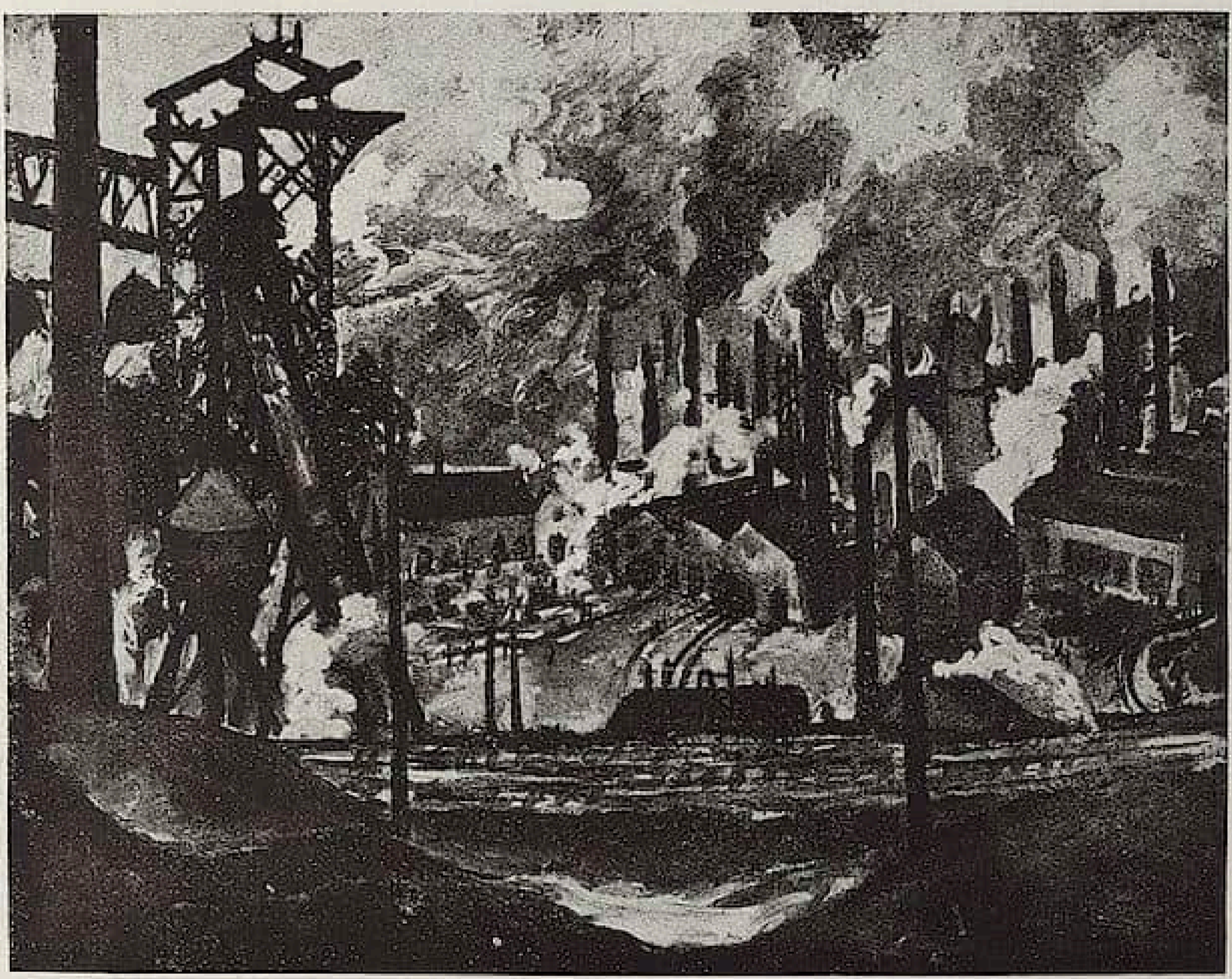


Abb. 7. Franz Heckendorf. Hüttenwerk.

Asiatischer und europäischer Geist in der Kunst

Von PAUL COHEN-Portheim

I.

Nicht über die Werke der asiatischen und der europäischen Kunst will ich schreiben, sondern über das, was ihnen zugrunde liegt. Über das, was mir als das wesentlich Asiatische, und als das wesentlich Europäische in der Kunst erscheint; wodurch sie sich unterscheiden und worin sie sich gleichen.

Es ist die allgemeine Ansicht, daß zu allen Zeiten und bei allen Völkern die Kunst wesentlich dieselbe ist, daß es nur eine Kunst gibt. Kunstwerke, meint man, sind entweder gut oder schlecht, und geht dabei von der Voraussetzung aus, daß es ein unbedingtes und sich ewig gleichbleibendes Kunstideal gibt. In Wahrheit ist aber dieses Ideal fast für jede Generation ein anderes, und was die eine Zeit am höchsten schätzt, verachtet die andere.

Als Napoleon den Auftrag gab, einen Ruhmestempel (die Madeleine) zu bauen, schrieb er, daß er keinen Kirchenbau wünsche, denn was Kirchen anbeträfe, so wäre der Pantheon und selbst Notre-dame schwer zu übertreffen — ein Kunsturteil, das wohl der jetzigen Generation überraschend vorkommt.

Die Zeit Napoleons war die letzte, die einen eigenen Stil in der Kunst besaß: den Empirestil, den Klassizismus. Stil ist der Ausdruck eines Glaubens, einer Überzeugung und schließt darum Unparteiischkeit anderen Überzeugungen gegenüber aus. Das 19. Jahrhundert hatte keinen Glauben und keinen Stil und würdigte daher jede Kunst.

Abb. 8. Franz Heckendorf. Orientlandschaft.
Zu dem Aufsatz: „Joachim Kirchner, Moderne Landschaftsmalerei“.

Abb. 9. Wilhelm Kohlhoff. Häuser am Berghang.
Zu dem Aufsatz: „Joachim Kirchner, Moderne Landschaftsmalerei".

So glaubte man wenigstens, in Wahrheit aber würdigte man nur die europäische Kunst, verstand unter Kunst überhaupt nur diese.

Man hielt sich für unparteiisch, aber man glaubte an die unbedingte Überlegenheit Europas und alle Kunstbetrachtung ging von diesem Standpunkt aus. Als der Höhepunkt der europäischen Kunst galt stets — und mit Recht — die Antike; was vor ihr lag, betrachtete man als primitive, archaische Kunst, als die Vorbereitung zur Antike, was auf die Antike folgte, mehr oder weniger als Dekadenz. Obgleich man auch die gotische Kunst liebte, konnte man ihr gegenüber keinen kritischen Standpunkt finden; da man aber dennoch ihr von der Antike so grundverschiedenes Wesen fühlte, so erklärte man dasselbe einfach als rasseneigentümlich, als „germanisch". Das Barock galt als Dekadenzkunst, und die außereuropäische Kunst als primitiv oder exotisch, eigentlich überhaupt nicht als Kunst, wenn man auch den Reiz des asiatischen Kunstgewerbes anerkannte.

Es lag dies zum großen Teil daran, daß die asiatische Kunst noch wenig bekannt war; erst die Ausgrabungen und Forschungen in Babylon, Assyrien, Ägypten und (in neuester Zeit) Kreta lehrten die große alte Architektur und Skulptur des Ostens (und die Abhängigkeit der griechischen Kunst) kennen. Noch später entdeckte man die japanische Kunst (zuerst den Farbenholzschnitt, der den Impressionismus so stark beeinflußte) und eigentlich erst in den allerletzten Jahren, die indopersische und die chinesische Kunst, die größte von allen.

Hierdurch ist die europäische Kunstanschauung so stark beeinflußt worden, daß man wohl, ohne zu übertreiben, von einer Umwertung aller Werte sprechen kann. In den letzten Jahren fing denn auch die Ästhetik an, eine neue Basis zu suchen, um einen Standpunkt zu finden, von dem aus europäische Kunst (klassische, sowie gotische) und orientalische Kunst überblickt und gewürdigt werden könnten.

Bei den meisten Schriftstellern herrschte die Empfindung, daß die asiatische Kunst der Gotik verwandt und beide der Antike entgegengesetzt seien, darüber hinaus aber — wenn sie das Wesen dieser Verwandtschaft und dieses Gegensatzes suchten, gelangten sie zu verschiedenen Folgerungen und zu keiner überzeugenden Erklärung.

Worringer z. B. sucht den Gegensatz zu erklären, als den der „Abstraktion", die aus Furcht vor der Außenwelt und der „Einfühlung", die auf Liebe zur Außenwelt beruht. Da ihm aber die Abstraktion doch nicht ausreichend erscheint, um eine so verschiedenartige Kunst, wie die der Primitiven, der Orientalen und des Mittelalters zu erklären, so spricht er

von verschiedenen Arten der Abstraktion; der auf Furcht beruhenden Abstraktion des Primitiven, der über dem Erkennen stehenden des Orientalen und der zwitterhaften mißglückten Abstraktion der Gotik. Schließlich gelangt er dazu, die abstrakte Kunst als monotheistische, und die einfühlende Kunst als pantheistische Kunst zu bezeichnen. Er gibt überaus wertvolle Anregungen, aber er verwickelt sich in Widersprüche. (Ihm zufolge wäre z. B. die buddhistische Kunst Chinas abstrakt und monotheistisch.) Der Holländer J. Havelaar setzt statt Abstraktion und Einfühlung, Symbolik und Realismus. Symbolik erscheint mir treffender als Abstraktion, Realismus dagegen (wegen der Zweideutigkeit des Wortes) ein schlechter Ersatz für Einfühlung.

Abb. 10. Wilhelm Kohlhoff. Visionäre Landschaft.
Zu dem Aufsatz: „Joachim Kirchner, Moderne Landschaftsmalerei".

„Abstraktion" sowohl als „Einfühlung" erscheinen mir unerläßlich zur Schaffung aller Kunstwerke. Einfühlung (d. h. objektivierter Selbstgenuß im und durch das Kunstwerk) ist auch dann vorhanden, wenn dasselbe einem Angstgefühl entspringt — denn Gefühl kann sowohl Angst sein, als auch Liebe, — aber in beiden Fällen ist das Gefühl, das es erweckt, „Lust". Das Kunstwerk ist stets eine „Wunscherfüllung". Abstraktion ist Vorbedingung aller Kunst, insbesondere der bildenden Kunst, ohne sie ist kein Formwerden des chaotischen Gefühls denkbar. Im engeren Sinne zwar ist „Abstraktion" linear und geometrisch aufzufassen, sie ist aber dann nur ein Ausdrucksmittel (und im übrigen durchaus nicht das Ausdrucksmittel der bedeutsamsten asiatischen Kunst!), im weiteren Sinne aber ist Abstraktion das Zurückführen des Komplizierten auf das Einfachere, des Zufälligen auf das Gesetzmäßige, ist Formen des Formlosen — kurz die wesentlichste und unerläßlichste Grundlage alles Kunstschaffens.

Ohne Einfühlung gibt es keinen Kunstdrang, der zum Schaffen der Werke führt, ohne Abstraktion keine Möglichkeit, diesen Drang zu befriedigen.

* * *

Abb. 11. Willy Jaeckel. Landſtraße.
Zu dem Aufſatz: „Joachim Kirchner, Moderne Landſchaftsmalerei“.

Vielleicht gelangt man zu einer befriedigenderen Löſung der Frage, wenn man das Problem der Kunſt nicht von dem der menſchlichen Geſamtgeiſtestätigkeit losgelöſt, ſondern als einen Teil derſelben betrachtet.

Individuum, ſowie Menſchheit ſtehen von dem Augenblicke ihrer Geburt an unter dem Zwange, ſich mit der Außenwelt auseinanderzuſetzen. Das Ich muß ein Verhältnis zu dem Nicht-Ich finden, muß ſuchen, eine Harmonie zu erreichen. Aus dieſem Zwang entſteht und entwickelt ſich alle Geiſtestätigkeit (natürlich auch ſchon in der vormenſchlichen Evolution); Inſtinkt, Verſtand (Intelligenz) und Intuition nennen wir die, wie wir annehmen, nacheinander entwickelten Teile des menſchlichen Geiſtes, und alle dienen ſie, wenn auch auf verſchiedener Art derſelben Aufgabe.

Man kann natürlich in keinem Augenblicke der ſo kurzen Menſchheitsgeſchichte von einer Alleinherrſchaft eines dieſer Geiſteskomponenten reden, denn alle drei zuſammen bilden erſt den Menſchengeiſt — trotzdem aber kann man unter dieſem Vorbehalt Zeiten (ſowie Völker oder Individuen) unterſcheiden, in denen der eine oder andere Geiſteskomponent vorherrſcht, ſo daß wir ſagen können, daß die primitive Periode unter der Herrſchaft des Inſtinkts ſteht, und daß dieſe Herrſchaft, infolge der Entwicklung des Verſtandes, allmählich durch die der Intuition abgelöſt wird.

Dieſe Entwicklungslinie wird man nun ebenſo in der Kunſt finden, wie in den anderen Betätigungsformen des Menſchengeiſtes, ſo daß einer primitiven Zeit (Volk oder Individuum) eine Inſtinktskunſt entſprechen würde, einer fortgeſchritteneren, eine Verſtandeskunſt und der höchſtentwickelten einer Intuitionskunſt (über dem Erkennen ſtehend wie Worringer es ausdrückt).

Nun muß man aber berückſichtigen, daß die Kunſt nur eines der Mittel iſt, die den ſuchenden Menſchen eine Welterklärung geben ſollen. Kunſt iſt eine gefühlsmäßige Erklärung des Univerſums, ſie entſteht aus und wendet ſich an das Gefühl, darum iſt Kunſt (in enger Verbindung mit Religion) die wichtigſte Geiſtestätigkeit einer Zeit, die unter dem Zeichen des Gefühles (ſei es des Inſtinkts oder der Intuition) ſteht.

Abb. 12. Willy Jaeckel. Berglandſchaft.
Zu dem Aufſatz: „Joachim Kirchner, Moderne Landſchaftsmalerei".

Aber nur in einer ſolchen Zeit.

Herrſcht dagegen der Verſtand, ſo wird ſtatt der Kunſt die Wiſſenſchaft die führende Rolle übernehmen, und die Kunſt wird zu einer ſolchen Zeit von ihrer eigentlichen Aufgabe vertrieben zu einer mehr oder weniger überflüſſigen, wenn auch reizvollen Nebenbeſchäftigung werden.

Genau das iſt im wiſſenſchaftlichen Zeitalter die Stellung der Kunſt in Europa geweſen.

Solange der Menſch das Problematiſche des Univerſums fühlt, wird er ſich dasſelbe durch Symbole näherzubringen ſuchen — ſolche Symbole ſchafft ihm die Kunſt; von dem Augenblicke an aber, wo er das Univerſum mit Hilfe der Naturwiſſenſchaften verſtanden hat (oder vielmehr verſtanden zu haben glaubt), endet die Symbolik.

Ein Symbol ſetzt man für das, was man, ohne es zu verſtehen, fühlt — „Naturgeſetze", chemiſche und phyſiſche Vorgänge ſymboliſiert man nicht. Darum iſt die Kunſt in einem Zeitalter des Verſtandes nicht ſymboliſch — und damit hört ſie auf, eine irgendwie hervorragende Rolle zu ſpielen.

Eine ſolche Entwicklung hat es nur zu einer Zeit, und auch dann nur in Europa gegeben. Die Entwicklung der Naturwiſſenſchaften von der Zeit der Renaiſſance an bis zum Ende des 19. Jahrhunderts gab der europäiſchen Menſchheit ein neues Weltbild, und dieſes war durchaus materialiſtiſch. Soweit und ſolange dieſe Erklärung der Menſchheit genügte, war ihr darum Kunſt nichts weiter als ein Spiel. In dem Vor-

Abb. 13. Auguſt Böckſtiegel. Landſchaft.
Zu dem Aufſatz: „Joachim Kirchner, Moderne Landſchaftsmalerei“.

herrſchen dieſes Geiſtes liegt der Charakter der neueren europäiſchen Kunſt begründet: ſie iſt (abgeſehen von vorübergehenden Reaktionen und einzelnen Individuen) eine Kunſt der phyſiſchen Welt, materialiſtiſche Kunſt.

Auf der materialiſtiſchen Welterklärung, die der Rationalismus gibt, beruht der tiefgehende Unterſchied, der die neue europäiſche Kunſt von aller aſiatiſchen Kunſt trennt (und der ſie auch in gleicher Weiſe von der durch chriſtlich aſiatiſche Einflüſſe beſtimmten gotiſchen Kunſt trennt).

Sobald die Kunſt aufhört, ſymboliſch zu ſein, d. h. Werke zu ſchaffen, die etwas bedeuten, bleibt ihr nur noch eine Möglichkeit: das (nunmehr nicht mehr rätſelhafte) Naturbild nachzuahmen.

Dieſe Entwicklung zur Naturnachahmung iſt der Gang der europäiſchen Kunſt geweſen und ſie hat ihren Gipfelpunkt im „Naturalismus“ erreicht.

Am reinſten trat der Naturalismus in der Literatur in Erſcheinung (denn dieſe iſt die verſtandesmäßigſte Kunſtform), im Roman und im Drama, und zwar vor allem in den Ländern, wo der wiſſenſchaftliche Geiſt am unbeſchränkteſten herrſchte: in Deutſchland und in Frankreich.

Wir erinnern uns alle an die Zeit, in welcher die Bühne ganz unter ſeinem Zeichen ſtand. — Um die größtmöglichſte Naturwahrheit zu erreichen, war z. B., wenn das Drama bei Nacht ſpielte, die Bühne ſo finſter, daß man überhaupt nichts mehr ſah; die Schauſpieler ſprachen — oft in einem unverſtändlichen Dialekt — kaum lauter als

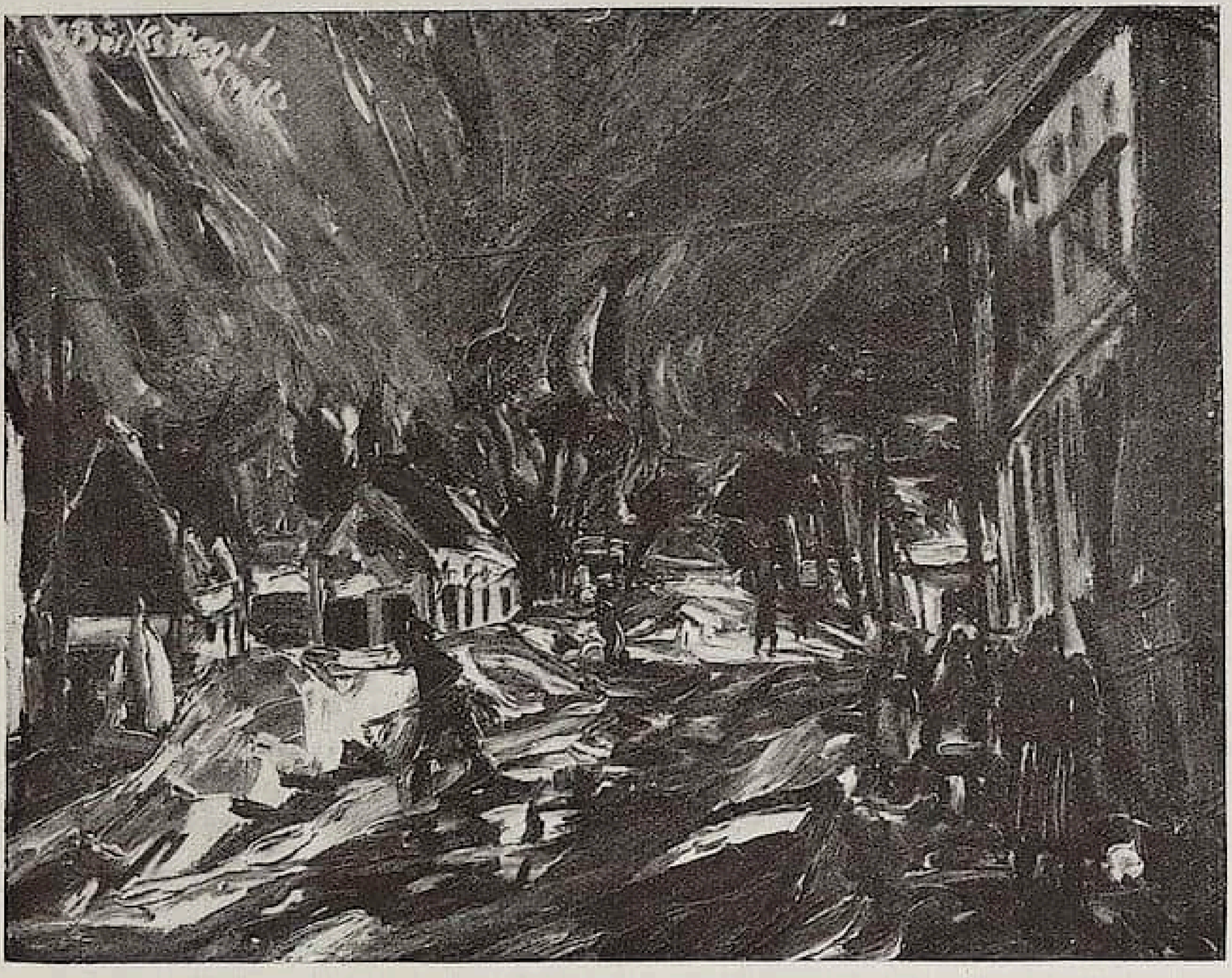


Abb. 14. August Böckstiegel. Schlesische Dorfstraße.
Zu dem Aufsatz: „Joachim Kirchner, Moderne Landschaftsmalerei".

im wirklichen Leben und häufig mit dem Rücken gegen das Publikum. Kostüme und Dekoration waren genau der Wirklichkeit nachgebildet, oder, wenn irgend möglich, „echt". Um ganz konsequent zu bleiben, hätte man den Zimmern (denn in geschlossenen Räumen spielt sich fast stets das naturalistische Drama ab) noch die vierte Wand hinzufügen müssen. Damit hätte man die vollkommene Wirklichkeitsnachahmung durchgeführt — und die dramatische Kunst gänzlich unmöglich gemacht.

Sucht die Kunst die Wahrheit in der Wirklichkeit, so hört sie letzten Endes auf, Kunst zu sein, und wird selbst zur Wirklichkeit.

An diesem, absichtlich auf die Spitze getriebenen Beispiel will ich zeigen, was das nur Europäische in der Kunst ist, wie weit die Kunst rationalistisch werden kann, ohne überhaupt aufzuhören, Kunst zu sein.

In der Zeit des Naturalismus, am Ende des 19. Jahrhunderts, gab es also eine rein europäische Kunst, die man als ein Wesen anderer Art der asiatischen gegenüberstellen kann. Die asiatische Kunst sucht die Wahrheit in einer geistigen Welt, die europäische Kunst in der materiellen Welt. Dem Asiaten ist die materielle Welt der Schein, der die Wahrheit trübt, er weiß, daß der Verstand diesen Schein schafft, und daß das Gefühl mittelst der Kunst die Wahrheit erkennt. Die Materie ist für ihn nur ein Produkt des Verstandes. Dem Europäer ist die materielle Welt die Wahrheit, weil er an den Verstand glaubt; das Gefühl erklärt er als Täuschung, als das „Eingebildete", primär ist

die Materie, und der Geist ist eine Drüsensekretion. Hier liegt der prinzipielle und tiefste Gegensatz zwischen asiatischer und europäischer, zwischen der materialistischen Kunst einer Zeit, die vom Verstande beherrscht wird und der idealistischen Kunst einer Gefühlsperiode.[1]

Wir müssen uns daran erinnern, daß dieser Gegensatz nur ein vorübergehender war. Die Entwicklung des Verstandes und der Aufbau der Wissenschaft (oder vielmehr der exakten, der Naturwissenschaft) vollzog sich fast ausschließlich in Europa und während der letzten Jahrhunderte. Wie in der Tierwelt die eine oder andere Art eine Fertigkeit auf das Höchste entwickelt — ohne darum die anderen gänzlich zu verlieren, wie der Fisch schwimmt, der Vogel fliegt und das Säugetier geht (man denke auch an die Zwischenformen), und wie im Menschen alle diese Fähigkeiten eine neue Synthese finden, so scheint auch innerhalb der Menschenfamilie dasselbe Gesetz zu walten. Auf diese Art vollzieht sich ihre geistige (und damit auch die physische) Höherentwicklung. Der europäischen Menschheit der letzten Jahrhunderte fiel die Entwicklung des Verstandes zu, wie etwa den Säugetieren das Fortbewegen auf dem Festland, und wie diese, um das feste Element zu beherrschen, die Herrschaft über die Luft aufgeben mußten, so hatte auch die europäische Menschheit — und damit die Kunst — den Höhenflug verlernt.

Wie der Mensch die Synthese der Tierwelt (eine Synthese, die, um alle Fähigkeiten zu vereinen, in jeder einzelnen irgendeiner Tierart gegenüber im Nachteil ist) darstellt, so wird der Mensch der Zukunft, der „Übermensch", eine Synthese der Menschenarten sein.[2]

Die europäische Synthese ist die Aufgabe der nächsten Zukunft, aber gleichzeitig und sie einschließend bereitet sich die asiatisch-europäische Synthese (bei der Amerika eine Hauptrolle zufällt) vor.[3]

Asien ist im Begriffe, sich das Beste der europäischen Verstandesentwicklung zu eigen zu machen, Europa unterliegt im wachsenden Maße der asiatischen Gefühlskraft.

Asien scheint, wie in einem Halbschlummer, die Schätze des Gefühls in seiner Kunst konserviert zu haben, bis der Augenblick gekommen war, um sie Europa zu übermitteln. Aus diesem parallelen Erziehungsprozeß, — dem zum Verstand und zur Wissenschaft in Asien, und dem zum Gefühl und damit wieder zur Kunst in Europa — wird das neue Menschentum und damit die neue Gefühlskunst geboren werden, und das wird die wahre „Intuitionskunst" sein. (Fortsetzung folgt.)

---

[1] Daß die wahre Aufgabe des Verstandes im Kunstschaffen statt der Nachahmung der Naturerscheinung im Aufsuchen des Gesetzes, das diese Erscheinung verhüllt, besteht, habe ich an anderer Stelle ausgeführt.

[2] Dazu dienen wohl alle die Erschütterungen und Umwälzungen, die in diesem Augenblicke physisch und geistig die Völker gewaltsam aufwühlen und durcheinander werfen. Aus dem Haß geboren, bewirken sie die Vereinigung; nie war der Haß der Rassen und der Klassen so groß, aber nie haben sie sich mehr mit ihren „Feinden" beschäftigt und sie nie so sehr aus der Nähe kennengelernt. Wie viele Millionen Männer haben fremde Länder, Rassen und Sprachen kennengelernt und dafür, daß sie sie oft auch lieben gelernt haben, wird die unglaubliche Rassenmischung, die der Krieg hervorgebracht hat, in der nächsten Generation beredtes Zeugnis ablegen! Die Menschen haben gelernt, daß sie einander in allen Ländern sehr ähnlich sind, daß die Rassenähnlichkeiten sehr groß und die Rassenunterschiede sehr gering sind; sie haben jedoch dafür die Klassenunterschiede ins Ungeheuerliche übertrieben, aber auch dieser Kampf führt notgedrungen zur gegenseitigen Erkenntnis (wie intensiv beschäftigt sich das „Kapital" jetzt mit dem „Proletariat") und damit zur Versöhnung.

[3] Der Rest der Menschheit — die schwarze Rasse — ist im Augenblicke in der Entwicklung noch zu weit zurück, doch wird wohl hier Amerika durch seine Negerwelt die vermittelnde Rolle zufallen.

DER KUNSTSAMMLER

Von Sammelwesen und Kunstereignissen

Die Sammlung August Janssen †

(Firma J. Goudstikker, Amsterdam) *Mit 17 Abbildungen* | *Von OTTO HIRSCHMANN*

Von der Sammlung August Janssen in Amsterdam kannten weitere Kreise bis vor kurzem nicht viel mehr als ihren guten Ruf. Im Gegensatz zu der gerade in Holland üblichen Liberalität, mit der andere Sammler den Kunstfreund empfangen, bedurfte es guter Empfehlungen, um sich die Türen des Hauses Janssen öffnen zu lassen. Und dann noch war man froh, wenn man die Hälfte der Schätze zu sehen bekam.

Janssens Sammlertätigkeit großen Stils reicht nicht viel weiter als etwa zehn Jahre zurück. Ihren Höhepunkt erreichte sie 1912 oder 1913 mit der Erwerbung von Rembrandts Lucretia. Ebenfalls 1913 war es, daß Janssen Gelegenheit fand, sich aus der damals aufgelösten Galerie Steengracht einige Kabinettstücke zu sichern. Aber auch noch während den Kriegsjahren profitierte er von der günstigen Lage des durch reichlichen

Abb. 1. Rembrandt. David mit dem Haupte Goliaths vor Saul. Holz 27,5×39,5 cm.

Abb. 2. Th. de Keyser. Bildnis des R. Bisschop. Holz 118×89 cm.

Zufluß — aus England und Deutschland vor allem — genährten holländischen Kunstmarktes und wußte er seiner Sammlung u. a. noch zwei weitere Rembrandts zuzuführen. In vielen Fällen bediente er sich dabei der Vermittlung der Firma Fred. Muller & Co.

Janssen starb im April 1918, erst 53 jährig. Kurz darauf wurde man unerwartet vor die in Holland schmerzlich empfundene Tatsache gestellt, daß der Glanzpunkt der verwaisten Sammlung, Rembrandts Lucretia (die Janssen aus Amerika für den Kontinent zurückerobert hatte), nach Schweden verkauft worden sei. Zu dieser gesellte sich nun im vergangenen Sommer die zweite Überraschung, als die Firma J. Goudstikker bekannt gab, daß bis auf wenige Stücke, die durch die Familie des Verstorbenen zurückbehalten wurden, — ein kleiner Rembrandt, Abraham die Engel bewirtend, eine Adriaen Brouwer zugeschriebene Kindergruppe und ein großer Ruisdael — die ganze übrige Sammlung in ihren Besitz übergegangen sei. Die ungemein zu würdigende Gepflogenheit der Firma Goudstikker, die durch sie erworbenen Schätze nicht hinter den Kulissen zu verhandeln, sondern auch einem weniger bevorrechteten, darum aber nicht minder kunstfreudigen Publikum durch Ausstellungen zugänglich zu machen, ist dazu angetan, unser Bedauern über die Auflösung der schönen Sammlung einigermaßen abzuschwächen. Eine Übersicht über ihre wertvollen, bald zerstreuten Bestände dürfte um so willkommener sein, als die Erinnerung an die Sammlung Janssen auch nicht in einem Kataloge weiterleben wird.

So schwer erreichbar die Werke Rembrandts, nicht nur ihrer Preise wegen, heute geworden sind, ist es Janssen, wie bereits angedeutet, gelungen, in der kurzen Zeit seiner Sammeltätigkeit drei Gemälde des Vielbegehrten zu vereinigen. Ihr Zusammenschluß war um so reizvoller, als die drei Stücke ebensoviele Schaffensperioden des Meisters vergegenwärtigten. Neben dem reifen Spätwerk, der in Blau und Gold schimmernden Lucretia von 1664 (H. d. G. 218), war es die ebenfalls schon kurz erwähnte Darstellung von Abraham, der die Engel bewirtet, eine kleine, warm und breit behandelte Tafel aus dem Jahre 1646 (H. d. G. 1a und 2), sowie die im Stil des frühen Rembrandt etwas theaterhaft aufgefaßte Wiedergabe der Szene des siegreichen David vor Saul. (H. d. G. 34; Abb. 1.) David, durch Abner geleitet, kniet mit den Trophäen seines Sieges vor dem König. In dem würdigen Greis, der sich zu dem Knaben nie-

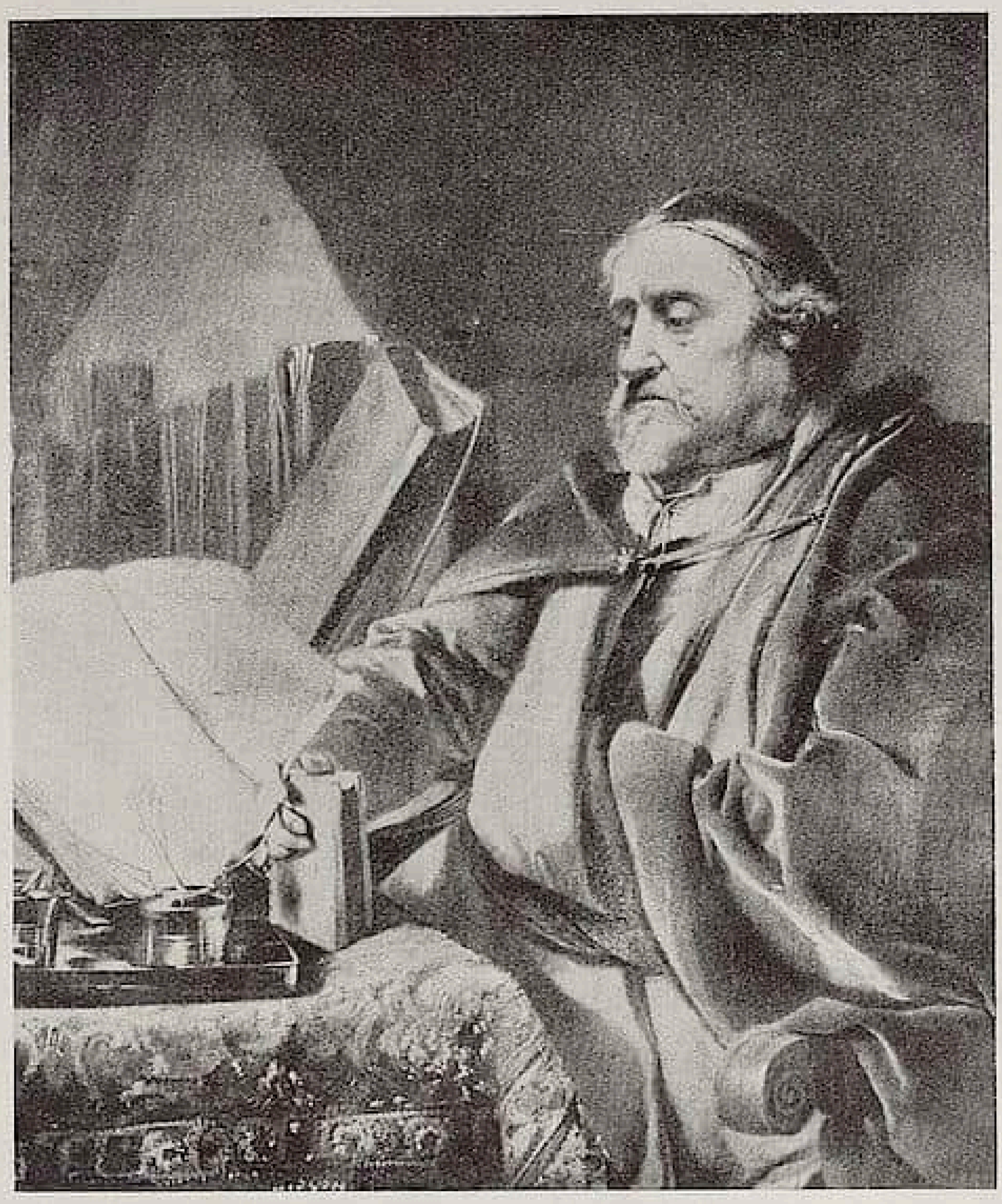


Abb. 3. F. Bol. Bildnis des J. van den Vondel. Leinwand 105×89 cm.

derbeugt, haben wir vermutlich Samuel zu erkennen, den Rembrandt einzuführen gutfand. Äußerst bezeichnend für Rembrandts Schaffensweise ist eine zweite Abweichung vom Text, das Schwert in Davids Hand, das dieser der Schrift zufolge in seiner Hütte gelassen hatte; wie ein Akzent weist es durch seine Schiefstellung in der aus zusammengefügten Vertikalen komponierten Gruppe auf die eine Hauptperson, die, vom Lichteinfall abgewendet, nicht so hell glänzt wie die von der vollen Sonne getroffene breite Königsgestalt. Auch der ob dem erschreckenden Anblick des abgeschlagenen Riesenkopfes in wütendes Gekläff ausbrechende Hund im Vordergrunde ist mehr als nur ein launischer Einfall Rembrandts, hilft er doch durch die Richtung seiner Aufmerksamkeit in hohem Grade mit, den Bildinhalt zu konzentrieren. Dasselbe Ziel verfolgt auch der auf helles Blau und Gelb abgestimmte farbige Aufbau, indem er in dem strahlenden Gelb des Königsmantels und dem Blau von Davids Hirtengewand diese beiden Töne je in ihrer stärksten Abstufung sprechen läßt. Diese bis ins einzelne gehende künstlerische Überlegung, die nur in den Kulissenfiguren zu beiden Seiten etwas aufdringlich hervortritt, kann als für Rembrandts Frühwerke geradezu charakteristisch bezeichnet werden. Die

Abb. 4. Jacob Koninck. Hügellandschaft (1664). Leinwand 50×66 cm.

unleserlich gewordene Jahreszahl, die unten in der Mitte hinter dem Monogramm des Meisters steht, dürfte etwa 1630 gelautet haben.[1] — Unter den paar Zeichnungen Rembrandts, die Janssen besessen hat, befand sich das berühmte, oft reproduzierte Selbstbildnis im Atelierrock aus der Sammlung Heseltine (H. d. G. 994). Von ihm ist zu berichten, daß es, nach jahrhundertelangem Umherschweifen, an die vermutliche Stätte seiner Entstehung zurückgekehrt ist, indem es für das Rembrandthaus in Amsterdam erworben werden konnte.

Die ältern Amsterdamer Bildnismaler sind in der Sammlung vertreten durch ein prächtiges Porträtpaar von Cornelis van der Voort und dem ebenfalls lebensgroßen Kniestück des R. Bisschop von Thomas de Keyser (Abb. 2), das, wie es scheint, von seiner Ehehälfte getrennt worden ist.[2] Dieses in Zeichnung und Malerei gleich gediegene Bildnis, in dem die ledergelben Handschuhe die einzige farbige Note sind, repräsentiert das hohe Niveau der Porträtmalerei, wie Rembrandt ihr bei seiner Niederlassung in Amsterdam begegnete und die denn auch von entscheidendem Einfluß auf

[1] Das Bild war, bevor 1909 die Bezeichnung entdeckt wurde, als Eeckhout gegangen; als Rembrandt ist es erstmalig durch Hofstede de Groot veröffentlicht worden (Onze Kunst 1909, S. 146). 1915 hing es als Leihgabe des Kunsthändlers Böhler längere Zeit in der Alten Pinakothek in München.

[2] R. Oldenbourg (Th. de Keysers Tätigkeit als Maler, Leipzig 1911) verzeichnet das Bildnis als Nr. 107 zusammen mit einem weiblichen Gegenstück in der Sammlung der Marquise Carcano in Paris.

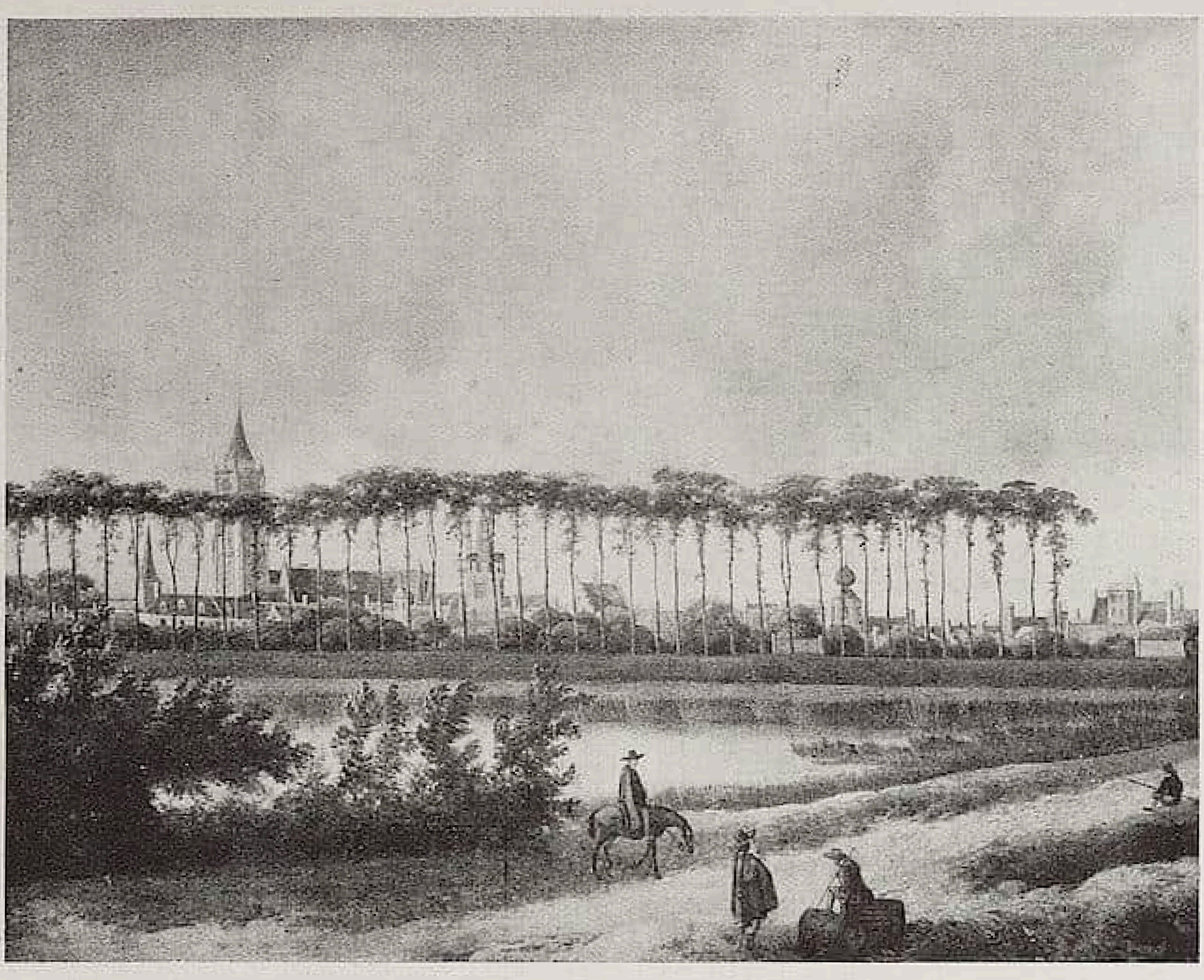


Abb. 5. G. van den Eeckhout (?). Ansicht von Gorcum. Leinwand 53×65 cm.

ihn wurde. Über Rembrandt hinaus, in eine Epoche, in der die ruhige Sachlichkeit de Keysers die Auftraggeber nicht mehr befriedigt hätte, führt ein interessantes Dichterbildnis (Abb. 3), dessen Zuschreibung an Ferdinand Bol auf Grund etwa eines Vergleiches mit dessen Bildnis des Artus Quellinus im Rijksmuseum (Nr. 545) durchaus annehmbar erscheint. Ebenso hat die Vermutung, daß der Dargestellte Vondel sei, viel Wahrscheinlichkeit für sich; die aufgedunsenen und schlaff gewordenen Züge des greisen Dichters werden durch die Zeichnungen des Philips Koninck bestätigt, und weitere Vergleichspunkte bietet vor allem der modellierte Kopf auf der Medaille, die den Freunden Vondels bei dessen Begräbnis (1679) zur Erinnerung überreicht wurde. — Das tüchtige Porträt eines jungen Gelehrten, das als Arbeit des Izaak Luttichuys gilt, entspricht in seiner peinlichen Sauberkeit und kühlen Färbung ganz der Vorstellung, die wir uns auf Grund einiger weniger bezeichneter Bilder von der Ausdrucksweise dieses tüchtigen Künstlers machen können.

Aus der Gruppe der Amsterdamer Landschaftsmaler tritt uns in der Sammlung Janssen als einer der anziehendsten Jacob Koninck, der Bruder von Philips Koninck, mit einer anspruchslosen, aber fein empfundenen Hügellandschaft (Abb. 4) entgegen. In jedem seiner Werke, das wir kennen — es sind ihrer leider nur sehr wenige — offenbart er sich als eine zartfühlige Künstlernatur, die zu der groben Persönlichkeit seines

Abb. 6. Jacob van der Ulft. Das alte Rathaus in Amsterdam. Leinwand 70×85 cm.

gleichnamigen und darum oft mit ihm identifizierten Sohnes in schroffstem Gegensatz steht. Vier Stücke stammen aus der ehemaligen Galerie Steengracht: eine Abendlandschaft von Asselyn, eine Hirschjagd von Hackaert, ein kleiner Pynacker und der mit seinem Hunde spielende Hirtenknabe neben einem grasenden Schimmel auf der Bergweide von Dujardin, ein Kabinettstückchen im besten Sinn. Dieses letzte Bildchen gelangt als Geschenk der Firma Goudstikker in die Sammlung des Mauritshuis in Haag, wo es nach Format und Gehalt trefflich zu Hause sein wird. Ferner gehören in diesen Kreis zwei hübsche kleine Pendants von Aert van der Neer, eine stolze Marine von Jan van de Cappelle, ein charakteristischer Dubbels, eine Amsterdamer Vedute von Reynier Nooms und eine kleine Landschaft vor den Wällen einer Stadt von Jan van der Heyden. Unter eine Ansicht von Gorcum (Abb. 5) haben wir den Namen des G. van den Eeckhout gesetzt, müssen aber gleichzeitig einräumen, daß es leichtsinnig wäre, das Fragezeichen dahinter wegzulassen.[1] Zu den vielen anziehenden Stücken

[1] Das aus verschiedenen Amsterdamer Auktionen bekannte Bild ging früher als Joris van der Hagen und wird jetzt als Johan van Kessel rubriziert, was ebenfalls nur eine Verlegenheitsbestimmung ist. Auch die Zuschreibung an v. d. Eeckhout wird mit allem Vorbehalt gemacht. Sie gründet sich einerseits auf eine voll signierte Handzeichnung dieses Künstlers, die aus der Versteigerung R. Ph. Goldschmidt in Frankfurt am 4. Oktober 1917 (Nr. 188) nach Holland verkauft wurde und die wie ein bis in Einzelheiten getreuer Entwurf zu dem Bilde aussieht; die umgekehrte Annahme, daß die Zeichnung nach dem Bilde gemacht sei, hat bei deren ursprünglichem Charakter

Abb. 7. Frans Hals. Frauenbildnis (1639).
Holz 28,5×24 cm.

Abb. 8. Hendrick Pot. Mädchen mit Tamburin.
Leinwand 103×82 cm.

Abb. 9. S. van Ruysdael. Eisvergnügen (1659). Leinwand 75×110 cm.

der Sammlung gehört eine Ansicht des im Juli 1652 abgebrannten alten Amsterdamer Rathauses von Jacob van der Ulft (Abb. 6), das laut Aufschrift „na de levendige afbeeldinge" gemalt ist, also nicht nach dem „Leben" selbst. Schon die eigenartig feine Behandlung der Architektur würde vermuten lassen, daß die „lebendige Abbildung" (d. h. die Aufnahme nach der Natur), die van der Ulft vorgelegen hat, von Pieter Saenredam herrührte. Dieser bestätigt uns dies nun aber ausdrücklich in der Aufschrift einer Zeichnung (im Museum Teyler in Haarlem), in der er sagt, er habe im Jahre 1641 das Amsterdamer Rathaus in mühevoller Arbeit genau abgezeichnet und mit Hilfe dieser Zeichnung im Jahre 1657 im Auftrag der Stadt das inzwischen abgebrannte Rathaus im Bilde verewigt. Die Zeichnung scheint verschollen zu sein; das danach gefertigte Gemälde aber ist im Amsterdamer Stadthaus heute noch vorhanden.[1] Nach der Zeichnung Saenredams hat also ganz offenbar auch van der Ulft sein Gemälde geschaffen. Seine Nachschöpfung geschah mit der größten Sorgfalt, und sie zeugt von einem farbigen Geschmack, der dem Saenredams ebenbürtig ist. Volles Eigentum van

wenig Wahrscheinlichkeit für sich. Andrerseits lassen die zahlreichen Landschaftszeichnungen v. d. Eeckhouts vermuten, daß dieser auch Landschaften gemalt hat. Wenn nun auch ohne weiteres zuzugeben ist, daß die landschaftlichen Gründe in des Künstlers beglaubigten Werken so gut wie keine Vergleichspunkte bieten, muß auf Grund des Fingerzeigs, den jene Zeichnung gibt, doch mit der Möglichkeit gerechnet werden, daß eine durch v. d. Eeckhout, vermutlich dann in seinen letzten Jahren gemalte Landschaft so ausgesehen hat, wie diese Ansicht von Gorcum.

[1] Vgl. C. G. 't Hooft im 12. Jahrbuch der Genootschap Amstelodamum, Amsterdam 1914, S. 207 ff.; ebenda eine Abbildung des Gemäldes von Saenredam.

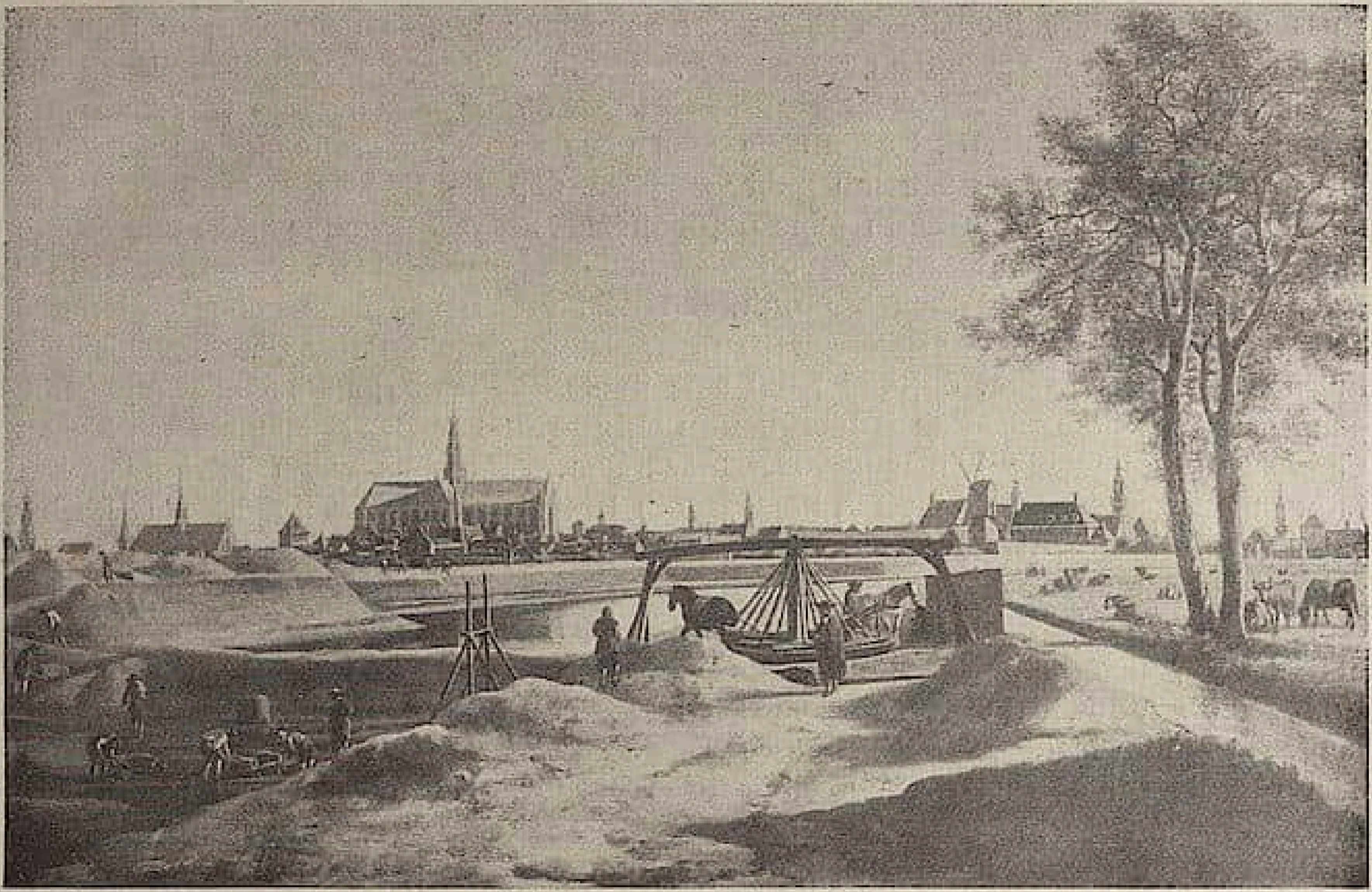


Abb. 10. G. Berckheyde. Vor den Wällen von Haarlem. Holz 41,5×63 cm.

der Ulfts ist die besonders gefällige Staffage, die mit ihrer feinen Zeichnung und Lebendigkeit — besonders schön ist die weinrote Karosse — Saenredams Leistungsfähigkeit übertrifft.

Von den Malern, die im Osten des Landes tätig waren, treffen wir Hendrick Avercamp mit einer anmutigen Flußlandschaft, nach den Kostümen der Staffagefiguren zu schließen ein Spätwerk des erst 1663 gestorbenen Meisters. Ebensowenig fehlt Terborch, der durch ein kleines Bildnispaar vertreten ist.

Mit mehr Gewicht tritt wiederum die Haarlemer Künstlerschaft auf, mit ihrem Frans Hals an der Spitze. Von ihm ist es ein Frauenporträt von bescheidenen Abmessungen, das eine der Zierden der Sammlung Janssen bildet (Bode-Binder Nr. 183; Abb. 7). Es stellt eine im Jahre 1639 Fünfzigjährige dar. Auf den ersten Anblick vielleicht nicht so frappant, wie andere Schöpfungen des Meisters, treten seine Vorzüge bei einem Vergleich mit den danach bestehenden Kopien[1] überlegen hervor. Unter dem mißtrauisch prüfenden Blick dieser strengen Frau mag Hals sich veranlaßt gesehen haben, seinen Pinsel etwas weniger lose als gewöhnlich zu führen; das Werk trug doch seinen Stempel, als er es aus den Händen gab. Von Dirck Hals, der seine Eigenart neben seinem Bruder zu behaupten wußte, allerdings ohne an Bedeutung an diesen auch nur entfernt heranzureichen, ist in der Sammlung ein prunkvolles, vielfiguriges Gesellschaftsstück von ansehnlichen Abmessungen. Ganz im Banne des Frans Hals hat der Urheber

[1] Eine Kopie war in der ehem. Sammlung Heshuisen in Haarlem (H. d. G. 399k); eine zweite (nur der Kopfausschnitt) ist im Bode-Binderschen Halswerk als Nr. 184 abgebildet und befindet sich in der Sammlung Q. Shaw (†) in Boston.

eines außerordentlich suggestiven Bildes der Sammlung Janssen gestanden; es stellt ein junges Mädchen in warmrotem Kleide dar, das in Lebensgröße mit Tamburingeklirr und hellem Lachen am Beschauer vorbeiläuft (Abb. 8). Den Maler des frischen Bildes vermutet man in Hendrick Pot, indem man etwa an dessen großfigurige Darstellung in Rotterdam denkt; doch läßt sich nicht verhehlen, daß das Bild der Sammlung Janssen sich von diesem vor allem durch seine geschlossene farbige Stimmung nicht unerheblich unterscheidet. Auch eine Gruppe von vier musizierenden Kindern von Jan Miense Molenaer verrät den starken Eindruck, mit dem Frans Hals seine ganze Generation beherrscht hat. Jan Cornelisz Verspronck, der durch ein reifes Herrenbildnis vertreten ist, hat sich jenem, obschon selbst eine starke Künstlerpersönlichkeit, ebensowenig ganz entziehen können. Von Adriaen van Ostade sind in der Sammlung ein kleiner Charakterkopf und ein stimmungsvoller Innenraum, vor dessen warm hereinflutendem Licht man zweifelt, ob es nicht Adriaens noch begabteren Bruder Isaack zum Urheber hat. Cornelis Dusarts Kegelspieler verdienen, wie die meisten Arbeiten dieses Epigonen, der nur mit dem von seinem Lehrer überkommenen Gute wuchert, das Prädikat tüchtig und unterhaltsam. — Nächst Hals und den Ostades sind es die Landschafter, die den Ruf der Haarlemer Schule begründet haben, mit den Ruisdaels als Führern. Von Jacob van Ruisdael begegnen wir — außer dem Bild, das die Familie Janssen zurückbehielt — zwei Werken, einer 1649 datierten Dünenlandschaft mit dem für die frühen Bilder des Meisters bezeichnenden feinen Baumschlag, aber auch schon der auf seine spätere Entwicklung weisenden leicht pathetischen Beleuchtung, sowie einer Wassermühle aus seinen späteren Jahren. Von ungewöhnlicher Schönheit ist das 1659 entstandene Eisbild von Salomon van Ruysdael mit seinem weiten Horizont, seinem hohen Himmel und der köstlichen Staffage, die dem kalten Grau des Wintertages Leben und Farbe gibt (Abb. 9); ungewöhnlich ist es durch sein starkes Naturgefühl und ungewöhnlich in seinen koloristischen Reizen, die in dem pikanten, fein abgestuften Schwarz der Vordergrundsfigürchen gipfeln. Nicht immer begegnen wir Salomon van Ruysdael auf solcher Höhe künstlerischer Kraft. Der fruchtbare, aber niemals oberflächliche Philips Wouwerman ist mit einem Aufbruch zur Jagd, Jan Wijnants mit einer Landschaft vertreten. Die für die Topographie des holländischen Städtebildes so wichtigen Werke von Gerrit Berckheyde werden manchmal allzu ausschließlich auf ihren Gegenstand hin angesehen. Oft allerdings zeichnen sie sich ebensosehr durch eine beinahe abstoßende kühle Nüchternheit, wie durch ihre urkundenhafte Treue aus. Der Blick auf die Wälle Haarlems in der Sammlung Janssen (Abb. 10) ist jedoch dazu angetan, uns auch von der Künstlerschaft Berckheydes einen hohen Begriff zu geben. Das durch ihn bevorzugte leicht verhüllte und darum weißlich flutende Sonnenlicht beherrscht auch hier den farbigen Eindruck. Aber das Spiel der mit einem leichten kühlen Silberglanz überhauchten Töne ist hier zu einer Meisterschaft entwickelt, die uns durch ihre persönliche Eigenart in ihren Bann zwingt, derart, daß wir hinfort bei unserem Urteil über den Architekturmaler Berckheyde stets dieser Schöpfung werden gedenken müssen.

(Fortsetzung folgt.)

Die Zeit und der Markt

Kunstpolitik

Der Kunstbesitz der deutschen Fürsten

V. Die Kunstschätze des Großherzogs von Mecklenburg-Schwerin

Von Prof. Dr. Josephi.

Niemals während seiner fast 1000jährigen Geschichte ist Mecklenburg ein Kunstland gewesen: fast alles bodenwüchsige Kunstgut ist handwerklich, und wo vereinzelte Werke über den Durchschnitt hinausragen, da handelt es sich meist um landfremde Schöpfungen. Und wie mit dem Kunstschaffen, so ist's auch mit dem Genießen: es ist kein Zufall, wenn auch heute noch in Mecklenburg keinerlei größere und bedeutendere Privatsammlungen anzutreffen sind, obwohl doch gerade hier der größte Teil der einst gesellschaftlich führenden Bevölkerungsschichten von einer Bodenständigkeit ist wie wohl sonst nirgends in Deutschland. Ebensowenig ist das mecklenburgische Fürstenhaus ein wirklich kunstfreundliches gewesen. Im Gegenteil: diejenigen unter Mecklenburgs Herzögen und Großherzögen, die der bildenden Kunst geneigt waren, sind in der langen Reihe der Regenten dieses niemals durch Grenzveränderungen aufgefrischten Landes geradezu als seltene Ausnahmen zu würdigen. Das dem mecklenburgischen Boden entsprossene Fürstenhaus stand in fast allen seinen Gliedern der bildenden Kunst ebenso fern wie seine Ritterschaft und seine übrigen Untertanen; es hatte auch kaum die Möglichkeit einer mäzenatischen Betätigung, weil seine unentwegt durch die Jahrhunderte sich gleich bleibende finanzielle Abhängigkeit von den Landständen jede großzügigere Kunstfreundlichkeit untersagte.

Eine dieser seltenen Ausnahmen war Herzog Christian II. Ludwig, der trotz seiner weniger als ein Jahrzehnt währenden Regentschaft (1747 bis 1756) dennoch als Sammler und Kunstfreund Außergewöhnliches leistete. Unter den allertrübsten äußeren Verhältnissen brachte er es mit geschickter Ausnutzung der damaligen Verhältnisse auf dem Kunstmarkt fertig, mit seltenem Spürsinn und feinstem Wertgefühl jene Galerie alter Holländer zu schaffen, die noch heute das Schweriner Museum künstlerisch als eine Oase in der Wüste erscheinen läßt. Auch eine prachtvolle Sammlung von Porzellanen aus Meißens Blütezeit brachte er mit Geschick und List zusammen, dazu wertvolle Elfenbeinschnitzereien. Aber alle diese Sammlungen, die später nur noch vereinzelt vermehrt wurden, blieben im Eigentum des Fürstenhauses; eine Abtretung an den Staat erfolgte auch dann nicht, als sie unter Großherzog Friedrich Franz II. — wenigstens zu einem großen Teil — der Öffentlichkeit übergeben wurden. Dauernd blieb hier die zwar sehr volksfreundliche, aber doch veraltete Regelung von Bestand, daß der Großherzog mit seinem Privateigentum und auf eigene Kosten dem Lande ein Museum unterhielt, dem die Regierungskasse nur ganz unbedeutende Zuschüsse gewährte, weil im Museum auch die vom Staate gesammelten kunstgewerblichen Sammlungen Aufnahme gefunden hatten.

Die durch den Umschwung des Novembers 1918 geschaffenen Zustände waren also für Mecklenburgs Kunstbesitz besonders gefährlich; die durch die Revolution aufgerollten Fragen waren hier schwieriger als allerorts, weil niemals eine Scheidung von Staatsgut und Krongut bzw. Privatvermögen des Landesherrn stattgefunden hatte. Die Ansichten über das, was Rechtens sei, gingen himmelweit auseinander: nach der einen Ansicht war das gesamte Domanium (fast die Hälfte des Landes) nebst den Schlössern mit Ausstattung und dem Museum Privateigentum des Großherzogs, während nach der gegnerischen Ansicht ihm eigentlich garnichts gehörte. Eine rechtliche Durchführung dieser Probleme hätte zweifellos einen Rattenkönig schwierigster Rechtsfragen heraufbeschworen. Unter diesen Umständen waren beide Parteien, Staat wie Großherzog, einer friedlichen Auseinandersetzung geneigt, die denn auch in vornehmer Weise den Ansprüchen eines bisher unter landständischen Verfassungsnormen regierenden Fürsten gerecht wurde.

Soweit die Abmachungen des Auseinandersetzungsvertrages vom Dezember 1919 das künstlerische Gut betreffen, sollen sie im folgenden kurz wiedergegeben werden:

1. Von den bisher dem Großherzog gehörigen bedeutenderen Schlössern bleibt das mecklenburgische Versailles, Schloß Ludwigslust, aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, im Eigentum des Großherzogs. Das so schön gelegene, monumentale Schweriner Schloß wird Staatsgut, und zwar ergibt sich aus einzelnen Vertragsbestimmungen, daß seine Verwendung als Museum vorgesehen und erwünscht ist.
2. Alle beweglichen Gegenstände in den Schlössern, auch in den abgetretenen, verbleiben dem Großherzog, doch verpflichtet sich dieser, dem Staat auf 30 Jahre ein Vorkaufsrecht zu

gewähren, wenn er verkaufen will. Der Schmuck der Repräsentationsräume des Schweriner Schlosses, sowie die gesamte Einrichtung des Thronsaales wird vom Großherzog dem Staat solange überlassen, als diese Räume unverändert bei Bestand bleiben und damit ihren jetzigen Charakter bewahren. Ebenso überläßt der Großherzog dem Staat die im Schweriner Schloß befindliche Waffensammlung, solange sie Museumszwecken dient und damit der Öffentlichkeit zugänglich bleibt; doch behält sich der Großherzog vor, jederzeit einzelne Gegenstände zurückzunehmen.

3. Der Staat erkennt das Eigentum des Großherzogs an den im Museum aufgestellten Kunstwerken an, doch können sowohl der Staat wie auch der Großherzog nach dem 1. Januar 1920 innerhalb Jahresfrist die Übernahme durch den Staat verlangen gegen Zahlung von 9 Millionen Mark in Gütern, Forsten und bar.
4. Aus dem Marstall gehen die historischen Gefährte und die Galawagen nebst den historischen Geschirren auf den Staat über.

Selbstredend ist die für die Allgemeinheit wichtigste Bestimmung die dritte, denn die ganze Gemäldegalerie, das Münzkabinett und ein Teil des Kunstgewerbes wie auch der Vorgeschichtlichen Sammlungen im jetzigen Mecklenburgischen Landesmuseum ist damit als Privateigentum des Großherzogs anerkannt. (Der größere Teil des Kunstgewerbes und der Bodenfunde ist staatlich.) Da von jener aufschiebenden Klausel, die aus praktischen Gründen eingefügt war, nach beiderseitigem Willen Gebrauch gemacht werden wird, so ist das Museum der Heimat und der Öffentlichkeit gerettet. Die Festsetzung des Kaufpreises zeugt von einem sehr großen Entgegenkommen des Großherzogs, da er von beiden Parteien als ein Minimalpreis angesehen wurde ohne Berücksichtigung der Änderungen der Marktverhältnisse in den letzten Monaten.

Ebenso muß dankbarst das Entgegenkommen des Großherzogs bei den Bestimmungen über die Repräsentationsräume und die Waffenhalle anerkannt werden. Zwar als Ganzes ist die Ahnengalerie mit ihren vielen in die Wände eingelassenen Fürstenbildnissen keine erfreuliche Erscheinung, aber unter diesen Bildnissen sind doch eine größere Anzahl hervorragender Werke des Rokokomalers Matthieu, der durch das Steinmann-Wittesche Werk[1] seine beachtenswerte Stellung in der deutschen Kunstgeschichte gefunden hat, und mit dem Thronsaal verbleiben zwei schöne Arbeiten Franz Krügers und Friedrich Kaulbachs dem Staat; ebenso erhält der Staat mit der Ausstattung der Waffenhalle im Schweriner Schloß eine recht beachtliche Sammlung, der allerdings die Beziehungen zu Mecklenburg fehlen, da sie in den fünfziger Jahren des letzten Jahrhunderts von zwei Berliner Privatsammlern angekauft wurde. Sie ist besonders reich an schönen eingelegten Jagdwaffen des 18. Jahrhunderts.

Recht bedauerlich ist, daß die schöne großherzogliche Porzellansammlung durch die Auseinandersetzung zerrissen wird. Sie ist vom Herzog Christian II. Ludwig zusammengebracht worden, und zwar fast ausschließlich aus Meißen, und so enthält sie prachtvolle Erzeugnisse der Herold- und der Kändlerzeit, während die spätere Zeit völlig fehlt, da die Sammlertätigkeit mit dem Tode des Herzogs jäh endete. Wahrscheinlich aus Gründen persönlichen Geschmacks waren nur die Geschirre der Heroldzeit ans Museum abgegeben worden, während die Stücke der Kändlerzeit, vor allem die Figuren, im Schloß verblieben. Während aber bisher jederzeit die Möglichkeit eines Ausgleichs und Austauschs bestand, werden jetzt die beiden doch so eng zusammengehörenden Teile dieser wundervollen Sammlung endgültig auseinandergerissen. Hoffentlich gelingt es, die maßgebenden Persönlichkeiten zu einem Austausch zu bewegen, der beiden Sammlungsteilen ihre Einseitigkeit nimmt.

Wie schon dieser Fall zeigt, ist der Bestand der dem Großherzog verbleibenden Kunstwerke ein recht beachtenswerter, wenn auch die im Volksmunde umgehende Bewertung des Hausrats in den Schlössern weit übers Ziel schießt. Im Schweriner Schloß, aber auch in Ludwigslust, befinden sich prachtvolle Rokoko- und Louis XVI.-Möbel und sonstige kunstgewerbliche Erzeugnisse dieser Perioden; das schlichte Doberaner Palais ist voll von ausgezeichneten Empire- und Biedermeierstücken vornehm-bürgerlichen Charakters. Sehr schöne Edelmetallsachen birgt die Silberkammer des Schweriner Schlosses, darunter die bekannte Lüneburger Kanne von 1590, die nur durch Zufall dem Großherzog verbleibt, weil sie vor einigen Jahren aus dem Museum zurückgezogen wurde. Reich sind auch die Schlösser an Wirkteppichen, darunter drei aus der Reihenfolge nach den Kartons von Raffael, während der Bestand an wirklich wertvollen Gemälden ein sehr geringer ist.

Das mecklenburgische Volk kann also mit dieser Auseinandersetzung voll zufrieden sein: es verliert nicht nur nichts, sondern es gewinnt sogar. Außerdem darf man bei dem Interesse des Groß-

[1] Verlegt bei Klinkhardt & Biermann, Leipzig 1919.

herzogs für das Museum hoffen, daß er besonders schöne kunstgewerbliche Stücke aus den jetzt abgetretenen Schlössern nicht gleich verkaufen, sondern durch Deponierung beim Landesmuseum sich und den Seinigen zu erhalten suchen wird.

Das Ausfuhrverbot von Kunstwerken

Die am 12. Dezember im Reichsanzeiger veröffentlichte Verordnung über die Ausfuhr von Kunstwerken hat eingeweihte Kreise nicht überrascht. Gegen die Einzelheiten der Bestimmungen ist viel zu sagen, wenn man auch grundsätzlich dem Leitgedanken dieser Verordnung zuzustimmen vermag. Wie bei allen derartigen Notstandsverfügungen greift auch diesmal die Hand des Gesetzes hart in das Recht des Einzelnen ein zum Schutz der allgemeinen Volksinteressen. Fragt sich nur, warum dies nicht eher geschah, warum man — um in der bekannten Parabel zu sprechen — den Brunnen erst zudeckte, nachdem das Kind darin ertrunken ist.

Einen Sinn hätte die Verordnung gehabt, wenn man sie spätestens in den ersten Tagen der Nationalversammlung herausgebracht hätte, damals, als die Veräußerung von Kunstwerken aus fürstlichem und privatem Besitz üppig ins Kraut schoß, als sich selbst ein so ehrlich begeisterter Kunstfreund wie James Simon zur Veräußerung seiner Schätze entschließen konnte. Heute ist die Situation wesentlich anders geworden. So wünschenswert es auch heute noch sein mag, grade den fürstlichen Besitz für Deutschland zu erhalten (und dies ist wohl der springende Punkt dieser neuen Verfügung), so trifft die Verordnung dennoch im ganzen in ein Vakuum und in Einzelfällen bedeutet sie eine Härte und einen Eingriff in den Besitz des Einzelnen, der einem demokratischen Staat durchaus nicht zur Ehre gereicht. Denn die Ausführungsbestimmungen sind das, was Erbitterung schaffen muß, weil heute niemand wissen kann, der als Sammler den Mut hätte, vollwertige Dinge zu erwerben, ob er nicht morgen mit seinem neuen Besitz auch auf die Proskriptionsliste kommt, die, wie man sagt, heute erst etwas über dreihundert Nummern (Einzelwerke und ganze Sammlungen) zählt. Die natürliche Folge ist die gewaltsame Erdrosselung des deutschen Sammelwesens und die Tatsache, daß für den Kunsthandel in der Folge in Deutschland überhaupt kein Absatzgebiet mehr vorhanden ist. Das aber heißt den kulturellen Betätigungsdrang eines Volkes in einem sehr wichtigen Punkte erdrosseln, anstatt ihn zu heben.

Wer dies neue Verbot seinem tieferen Sinn nach zu verstehen sucht, muß annehmen, daß nur einseitig museale Interessen die gewählte Form dieser Maßregel befürworten konnten. Dagegen aber gilt es Front zu machen. Das Museumswesen, wie es sich als Typ im großen und ganzen unter dem Beispiel Berlins in den letzten Jahrzehnten herausgebildet, hat mit lebendiger Kultur beinahe nichts zu schaffen. Diese rein nach historischen Maßstäben vollzogene Anhäufung erstklassiger Dinge neben höchstens kunstgeschichtlich noch diskutierbaren Schätzen (die dem modernen Kunstfreund kaum mehr lebendige Werte zu vermitteln haben) ist in unserer Zeit so widersinnig als nur je. Und diese Massenschau hofft eine Verordnung noch zu vergrößern, die indirekt doch nur auf die Not der Besitzenden spekuliert, weil sie in jedem Fall dem alten Racker „Staat" das Vorkaufsrecht garantiert, da auf Überschreitung des Verbotes harte Strafen gesetzt sind. Man faßt sich in der Tat an den Kopf und fragt sich vergebens, welch trostlos reaktionärer Geist hier seines Amtes gewaltet hat. Aber der Unfug dieser neuen Verordnung ist nur deshalb möglich, weil der Sinn derselben letzten Endes nur einem kleinen Kreise von deutschen Staatsbürgern zum Bewußtsein kommt und weil gegenüber der Allgemeinheit die abgedroschene Phrase von dem Schutz deutschen Kulturgutes immer von neuem verfängt.

Man soll mich nicht mißverstehen: Auch ich bin für Erhaltung des nationalen Kunstbesitzes, soweit dies die finanzielle Not des Reiches verträgt. Auch ich hätte einer einmaligen Inventarisation der deutschen Kunstschätze, die es zu schützen gilt, jederzeit das Wort geredet. Aber dieses neue Gummigesetz, das den wesentlichen Kern der ganzen Frage überhaupt nicht erkannt hat, muß man verneinen, weil es ein trauriges Demagogenkunststück ist, das nur in ausgetrockneten Gehirnen entstehen konnte. Die Folgen werden nach einigen Jahren allzu offensichtlich sein. Ginge es nach meiner bescheidenen Überzeugung, ich würde neben der Liste der inventarisierten und also geheiligten Kunstschätze unseres Volkes (vor allem der Dinge, die unserem modernen Wollen Nahrung geben) eine Verkaufsliste all der Dutzendware aufgestellt haben, die sich heute noch in unseren öffentlichen und privaten Sammlungen zu Stapeln häuft und damit Herrn Erzberger den Weg weisen, wie man auf Kosten der Snobs und „nouveaux riches" von drüben brennende Kulturaufgaben der Zeit meistern kann, die für die Zukunft und Geltung unseres Volkes wichtiger

sind als die Erhaltung von fünfhundert und mehr Belanglosigkeiten, von denen das deutsche Volk auch früher (wie in der Zukunft) nie einen Vorteil gehabt hat. Ich würde diesem Ziel, lebendige Kultur zu wecken und Werke zu schaffen, an denen sich eine ganze Generation in ihrem Wollen und Fühlen entzündet, selbst Rafaels göttliche „Sixtina" neben einigen falschen Rembrandts zum Opfer bringen und dazu fünfhundert andere Bilder aus deutschen Museen, die unserer Zeit nichts mehr bedeuten, wenn damit der Staat endlich die Mittel bekäme, der tatendurstigen, besten deutschen Jugend eine Bresche in den neuen Kampf der Geister zu öffnen.

Wer aber dies verknöcherte Gesetz mit seinen ach so lapidaren Paragraphen erfunden, ist wert, gehängt zu werden. Denn dies war ein Börsenjobber oder ein Philister, dem verstaubter Aktenkram höchste Weisheit dünkt. Man hat das deutsche Sammelwesen gemordet. Ein deutsches Schildbürgerstück, das nur in dieser verschwommenen Zeit möglich war. G. B.

Köln

Für das Ordinariat der Kunstgeschichte an der neuen Universität soll nach einer Zeitungsnotiz der Wiener Kunsthistoriker Professor Dvořak ausersehen sein. Es gibt leider nicht viele, aber doch einige Kunstgelehrte deutscher Nationaliät, die uns die Bemühungen um den tschechischen Gelehrten ersparen würden. Aber dieser Standpunkt wäre natürlich nicht zwingend, wenn nicht außerdem die stärksten sachlichen Bedenken beständen. Die sehr spezielle, lebensfremde Schule Dvořaks hierher zu verpflanzea, scheint in keiner Weise den Bedürfnissen einer jungen, werdenden Lehranstalt zu entsprechen. Die Universität sollte von der sog. neuen Ära doch soviel Notiz nehmen, daß sie so vorurteilslos wie möglich und frei von der Beeinflussung einiger weniger kunstpolitisch Interessierter die Berufung eventuell auch nicht zünftiger Gelehrter wenigstens in den Kreis ihrer Erwägungen zöge.

Vor kurzem ist in der Stadtverordnetenversammlung einstimmig beschlossen worden, den Lübecker Museumsdirektor Professor Schäfer nach Köln zu berufen. Er sollte zunächst einmal einen bis ins einzelne gehenden Plan für eine andere Einteilung der Kölner Museumsschätze ausarbeiten. Dieser Plan sollte dann auch dem demnächst noch zu wählenden neuen Leiter des Wallraf-Richartz-Museums und ebenso der Öffentlichkeit zur Begutachtung vorgelegt werden. Die verschiedenen Kölner Schätze sollen weit mehr als bisher der Pflege der Volksbildung dienlich gemacht werden. Also zunächst soll ein Plan ausgearbeitet werden, dieser dann einem zweiten Museumsdirektor und auch noch der Öffentlichkeit zur Begutachtung vorgelegt werden, eine unermeßliche Perspektive.[1] Dieses Satyrspiel, das nunmehr seit dem Tode Hagelstanges und dem Weggange Creutz's andauert, hat Köln die gesamte Möglichkeit von Neuerwerbungen während des Krieges gekostet. Die Hoffnungslosigkeit dieser klebrigen Zustände wird nun durch die Nachricht, daß Herr Schäfer doch Nürnberg vorzieht, wieder bis zur totalen Sonnenfinsternis verstärkt. Inzwischen geht alles Gute ins Ausland und die Allgemeinheit hat das Nachsehen. — Erfreulicher ist die Schenkung der Sammlung Clemens, die zur Zeit aufgestellt wird und über die demnächst zu berichten ist. W.

Sammlungen

Aus den Londoner Museen

The best rooms for the best pictures! Nach diesem Leitsatz sollen die Bestände der National-Gallery neu gehängt werden. Das Programm bleibt aber vorläufig noch ein schöner Vorsatz, und die Gefahr, daß man sich unbesonnen übereile, ist klein. Denn noch immer wird ein beträchtlicher Teil der Ausstellungssäle durch die Bureaus des Munitionsministeriums in Beschlag genommen, und man hat sich in den Gedanken schicken müssen, daß bis zur endgültigen Enträumung wohl noch zwei Jahre verstreichen werden. Der kürzlich wiedereröffnete Saal XX gibt aber einen guten Begriff von dem, was erstrebt wird. Sowohl die streng chronologische Gruppierung, wie die grundsätzliche Scheidung nach Schulen ist fallen gelassen. Die Wände haben eine graue Bespannung bekommen. Das beherrschende Bild des Saales ist das Parisurteil von Rubens. Daneben hängen der „Chapeau de paille" und die Landschaft bei Sonnenuntergang des gleichen Meisters, sonst aber lauter Gemälde von Holländern des 17. Jahrhunderts, die in der National Gallery bekanntlich besonders glanzvoll vertreten sind. In dem auf der einen Seite angrenzenden Raum XIX sind niederländische Primitive und alte Deutsche untergebracht, während man nach der andern Seite hin, in Saal XXI, Kunst des 19. Jahrhunderts findet. Hier sind u. a. einige Neuerwerbungen aufgestellt worden, zu denen zwei große Studien von Manet zur Hinrichtung Maximilians (in der Mannheimer Galerie) gehören, ferner drei Ge-

[1] Anmerkung der Schriftleitung. Hierzu sei auf den ausgezeichneten Aufsatz Meier-Graefes „Der Kölner Museumsplan" im Berl. Tagbl. vom 3. Januar verwiesen.

mälde von Whistler und zwei Werke von Puvis de Chavannes, die der vor einem Jahr verstorbene A. H. Studd dem Museum hinterlassen hat.

Den Riesenkörpern des Victoria u. Albertmuseums und des Britisch Museums strömen in unablässigem Flusse neue Schätze zu. Nur einige der bemerkenswertesten können hier genannt werden. Das erstgenannte erwarb in der Versteigerung von Lord Swansea aus Singleton Abbey einen Alabasteraltar in Triptychonform aus der Mitte oder zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, eine englische Arbeit aus Derbyshire mit Darstellungen aus dem neuen Testament und wohlerhaltener alter Vergoldung und Färbung. Besonders reichen Zuwachs erfuhr die Keramikabteilung mit einer abgerundeten Sammlung deutschen, hauptsächlich Meißener Porzellans, sowie einer großen Gruppe von Worcester Porzellan, dekoriert durch Thomas Baxter, und andern wertvollen englischen Tonwaren des 17. und 18. Jahrhunderts. Hierbei handelt es sich fast ausschließlich um geschenkweise Zuwendungen. Das Departement of Coins des Britisch Museums erhielt eine Sammlung von etwa 1500 verschiedenen englischen Silber- und Kupfermünzen, worunter viele Unica, geschenkt, sowie einige besonders wertvolle italienische Renaissancemedaillen, worunter die mit dem Bildnis des Sultans Muhammed II. von Bertoldo di Giovanni (die einzige bezeichnete Medaille dieses Künstlers), eine zweite mit den beiden Kardinälen Rovere von dem Neapolitaner Giovanni Candida und eine dritte von Pastorino da Siena mit der sog. Cornelia Siciliana. Zu den hervorragendsten Neuerwerbungen des Print Rooms gehören das äußerst seltene Blatt mit Cosmas und Damianus von Israel van Meckenem im 1. Zustand und ein venezianischer Holzschnitt, zuerst 1575 bei Liletti gedruckt, der den Empfang eines Gesandten durch den Dogen darstellt und gelegentlich dem Tintoretto zugeschrieben wird, aber mit den Initialen des Cesare Vecellio, eines Verwandten von Tizian, bezeichnet ist. H.

Von der Gottfried Keller-Stiftung

In einer ihrer letzten Sitzungen hat die eidgen. Kommission der Gottfried Keller-Stiftung den Ankauf der Sammlung Dr. Theodor Engelmanns in Basel beschlossen. Die Sammlung besteht aus etwa 1600 graphischen Originalarbeiten verschiedener schweizerischer Künstler, vorwiegend des 18. und aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, so der Berner: Aberli, Dunker, Freudenberger, König, Lory und der Basler und Zürcher: Heß, Freudweiler, Koller, Lips usw. Sie stellt sich als ein Unikum dar, dem nicht nur künstlerischer, sondern im Hinblick auf die Sujets der Darstellungen (Schweizer Landschaften, Trachtenbilder, Darstellungen der verschiedenen Berufe, des Militär- und Söldnerwesens, der Jugendspiele usw.) besonders auch ein hoher kulturhistorischer Wert zukommt.

In der gleichen Sitzung beschloß die Kommission den Ankauf von folgenden Kunstwerken: Charles Giron: „La Parisienne", „Le soir", Gebirgslandschaft, „Etude du Nu"; Max Buri: Selbstporträt; Daniel Ihly: „La Plaine de Plainpalais", Landschaft; Ferdinand Hodler: Gebirgslandschaft aus dem Jahre 1875, „Der barmherzige Samariter", „Rückzug von Marignano", farbig getönte Zeichnung des Mittelbildes der Gesamtkomposition. r.

Haag

Im Mauritshuis sind als Leihgaben aus Privatbesitz einige bedeutende Kunstwerke ausgestellt. Der Fürst von Salm-Salm in Anholt lieh seinen Rembrandt, Das Bad der Diana von 1635, sowie eine Madonna von Murillo. Von einem holländischen Privaten ist eine kleine Sammlung von Werken der holländischen Schule, mit van Goyen, S. van Ruysdael, Saenredam, Vrel, Kalff u. a. zur Verfügung gestellt. Von dritter Seite ist eine große, helle, farbig reizvolle Soldatenstube von Cornelis Troost geliehen. H.

New York

Das Metropolitan Museum of Art hat während des Krieges eine Reihe hochbedeutender Erwerbungen in Europa gemacht, die jetzt hierher gebracht wurden und zur Aufstellung gelangen. Die wichtigsten sind eine vollständige Serie von Originalabzügen des Holbeinschen Totentanzes, die der Kurator des erst während des Krieges gegründeten Kupferstichkabinetts des Museums (das sich aber schon ganz erstaunlich entwickelt hat) von einem englischen Privatsammler erworben hat; sodann die im Jahre 1822 in Florenz gemachten Ingresschen Bildnisse der Mme. und des M. Leblanc, die aus der Vente Degas stammen, zu dessen Lieblingswerken sie gehörten; ferner 19 Handzeichnungen alter Meister aus der vor ca. 2 Jahren stattgefundenen Versteigerung der Pembroke-Kollektion bei Sotheby in London. 15 von ihnen gehören zu den 60 bedeutendsten Blättern dieser berühmten Sammlung, die S. A. Strong seinerzeit veröffentlicht hat. Unter ihnen befinden sich die Verkündigung Correggios; eine Skizze zum Fresko in der Verkündigungskirche in Parma sowie eine „Anbetung der Könige" von demselben Meister; die Kopie des Giotto-

moſaiks „La Navicella“, das jetzt, ſtark reſtauriert, über dem Haupteingang der alten Kirche S. Peter in Rom angebracht iſt; zwei Rötelzeichnungen von Primaticcio, Studien zu den Freskos in Fontainebleau; eine Rötelzeichnung von Pontormos Madonna mit Kind und Heiligen darſtellend, eine Sepiaſkizze von Goya. Im April vorigen Jahres wurde für das Muſeum eine Dürerſche Handzeichnung „Heilige Katharina“ aus der Poynterſammlung in London für das Muſeum angekauft, die ehemals der berühmten Sammlung Dürerſcher Werke des Bildhauers Banks angehört hatte. F.

Philadelphia

Neben der dieſer Stadt vor nicht ſo langer Zeit als Erbe zugefallenen umfaſſenden Gemäldeſammlung des verſtorbenen John G. Johnſon iſt ſie jetzt auch in den Beſitz einer zweiten Gemäldeſammlung, der des William L. Elkins, durch das Teſtament des Sohnes des Sammlers gelangt. Man ſchätzt den Wert der Gemälde auf volle zwei und eine halbe Millionen Dollars. Neben der Sammlung ſelbſt erhält die Stadt einen Fonds von einer halben Million Dollars zur Inſtandhaltung der Gemälde und zu ihrer Vermehrung. Das Teſtament beſtimmt aber, daß die Sammlung in den Räumen einer von der Stadt erbauten und von ihr zu erhaltenden Galerie zur Aufſtellung gelangen ſoll und zwar innerhalb fünf Jahren, widrigenfalls Sammlung und Fonds an die Leibeserben zurückfallen ſollen. Durch dieſe Beſtimmung hat ſich Mr. Elkins als ein wahrer Freund ſeiner Vaterſtadt noch über ſeinen Tod hinaus erwieſen, denn nun wird man wohl den vor lauter Reden niemals begonnenen Bau einer ſtädtiſchen Galerie endlich in Angriff nehmen müſſen, weil ſonſt der Skandal ein gar zu großer und es ſelbſt den Einwohnern dieſer „ſchlechteſtregierten Stadt in den Vereinigten Staaten“ zu bunt werden dürfte. Die Sammlung beſteht aus 110 Gemälden der verſchiedenſten Schulen. Unter den alten Schulen ſind die vlämiſche, die holländiſche und ſodann die engliſche des 18. Jahrhunderts am reichhaltigſten vertreten. Von Rembrandt ſind zwei Werke vorhanden. Ferner finden ſich von Jacob van Ruysdael neben anderen ein ungewöhnliches Werk, eine Marine, von F. Hals zwei Bilder, deren eines das „Lachende Kind“ iſt. Die Liſte der Meiſter enthält ſodann Terborch, F. Bol, Hobbema, Jan Steen, Teniers, Oſtade, Cuyp, Paul Potter, Rubens, van Dyck (zwei Bildniſſe), Murillo, Velasquez. Ob all dieſe Zuſchreibungen abſolut authentiſch ſind, bleibe zunächſt allerdings dahingeſtellt, denn die Sammlung muß zu einer Zeit zuſtande gekommen ſein, als man noch vielerlei Schulbilder mit großen Namen nach Amerika verſchiffte. Von neueren Meiſtern iſt die Barbizonſchule beſonders gut vertreten. F.

San Francisco

Das unter der tatkräftigen Leitung Mr. Laurviks ſtehende Muſeum hat eine ſehr beachtenswerte Neuerung eingeführt, einen Vergleichsſaal, in dem gegenwärtig eine Landſchaft von Turner, eine ſolche von Conſtable und eine andere des modernen amerikaniſchen Impreſſioniſten Child Haſſam nebeneinander hängen, um die Beſchauer zum Studium und Erkenntnis gewiſſer Probleme, ſowie der Individualität der verſchiedenen Meiſter durch Vergleich anzuregen. F.

Waſhington

Das Teſtament des vor einiger Zeit geſtorbenen weitbekannten Sammlers Whiſtlerſcher ſowie oſtaſiatiſcher Kunſt Ch. L. Freer aus Detroit, hinterläßt den größten Teil ſeiner großartigen, auf ihren Spezialgebieten unerreichten Sammlungen dem Smithsonian Institution dieſer Stadt, d. h. alſo eigentlich der Nation, und beſtimmt dazu noch, daß einundeinviertel Millionen Dollars dieſem Inſtitution aus dem Nachlaß ausgezahlt werden ſollen, um für die Sammlung ein würdiges Heim zu errichten. Dem Detroiter Muſeum fällt nur die van St. Graveſendeſammlung von Radierungen als Erbe zu. So hat in ſchönſter Weiſe der Lokalpatriotismus dieſes Sammlers ſich dem Verſtändnis untergeordnet, daß ſeine einzigartigen Schätze dahin gehörten, wo ſie der Geſamtnation am eheſten zugänglich ſind. F.

Ausſtellungen

Berliner Ausſtellungen

Im Auguſt 1917 fiel in Flandern Konrad Weſtermayr. Man kannte ſeinen Namen nur von einer kurz vor dem Kriege veranſtalteten Ausſtellung. Jetzt zeigt uns der bei J. B. Neumann ausgeſtellte Nachlaß, daß ſein früher Tod — er wurde nur 34 Jahre alt — einen ſchweren Verluſt für unſere Kunſt bedeutet. Denn Weſtermayr war ein Künſtler, der unbeirrt ſeine eigene Straße ging, mit feſtem und ehrlichem Willen ſeinem Ziele zuſtrebte und ohne alle Phraſe ſeine Kunſt gab. Wie ſein vorzügliches Selbſtbildnis zeigt, war er ein über ſeine Jahre gefeſteter Mann, eine zurückhaltende Natur, der jedes Schmeicheln und jeder Kompromiß fernlag. Er ging an die Dinge mit einer geſunden Sinnlichkeit heran, die in unſeren Tagen erfriſchend wirkt, wie die kraftvolle Gebirgsluft

seiner Heimat. Als Sohn eines Lehrers in Ramsau bei Berchtesgaden kam er 14jährig nach München, 1907 nach Berlin, lebte kümmerlich in bescheidenster Bürgerlichkeit, die er auch zum Vorwurfe seiner Darstellungen machte. Einfache Räume mit einfachen Menschen sind sein Thema. Aber wie sind diese gesehen! Es lebt und atmet in diesen niederen, von geheimnisvollem Lichte durchtränkten Räumen, in denen jeder Gegenstand zu wesenhafter Bedeutung wird. Am erstaunlichsten wirken die Zeichnungen, in denen das starke momentane Erleben mit ganzer Frische festgehalten ist. Westermayr steht an der Grenze der expressionistischen Kunst, der er sicher ein bedeutender Pionier geworden wäre, einer von denen, die zu den schönsten Hoffnungen Anlaß boten.

Ein bedeutsames Vorwärtsschreiten weist Michl Fingestens Graphik, die in der „Neuen Kunst" zu sehen ist, auf. In den 20 Radierungen zu Arno Holz's „Blechschmiede" ist er, da seine früheren Monumentalwerke in gewaltigen Formaten nicht recht in das schwarzweiße Gefüge passen wollten, zu einer freieren und leichteren Kunst übergegangen, die sich noch deutlicher in dem neuen Zyklus, „Aus den Spelunken Berlins", offenbart. Man wird dem weiteren Schaffen des Künstlers mit Interesse folgen.

Gurlitt zeigt 24 Gemälde Max Pechsteins, die alle im Laufe des vergangenen Jahres in Nidden an der Ostsee entstanden sind, wo der Künstler nach der langen Unterbrechung, die der Krieg seinem Schaffen auferlegt hatte, nunmehr erstaunlich rüstig arbeitet. Die Erinnerung an die Südsee kehrt mannigfach wieder. Es macht den Eindruck, als ob ein großer Teil der Werke noch dort entstanden wäre, doch sind es nur Reminiszenzen, die der Künstler nach den glücklich geretteten Skizzen zur Darstellung bringt. Pechstein dokumentiert sich in diesen Werken als einer der kraftvollsten und gesündesten der jüngeren Generation. Es ist erstaunlich, mit wie geringen Mitteln er eine Darstellung zum Erlebnis zu steigern versteht, wie sich bei ihm alles zu Farbe und Rhythmus konzentriert, jedes Sujet immer mehr und mehr aus dem Rahmen herauszuwachsen scheint. Diese Abstraktion ist in den Figuren und Bildern am weitesten geführt, vielleicht aber hier noch nicht so vollkommen gelöst wie in den Landschaften und vor allen Dingen in solchen Szenen, wo kleinere Figuren in die Natur eingestreut sind. Die Farbe ist ihm die Hauptsache; das Ganze wird einheitlich auf einen Ton gestimmt und alle Kleinlichkeit verbannt. Es ist eine straffe, ernste Kunst, die uns Pechstein bietet. Am liebsten ist er mir in seinen Landschaften, so z. B. in dem „Kiefernwald" und dem „Herbst", die wie eine Symphonie in blau und grün das dunkel Lauschige und Geheimnisvolle des Waldes in sich bergen. Doch das Erstaunliche an diesem Künstler ist, daß, nimmt man seine graphischen Blätter zur Hand, man behaupten möchte, nicht die Farbe wäre das Stärkste, sondern vielmehr der Rhythmus der Linie.

Es sei in diesem Zusammenhange hier auf ein neues Mappenwerk hingewiesen, das im Verlage von J. B. Neumann, Berlin, unter dem Titel „Ein Dorf" erscheint, und in dem besonders das eine Blatt einer Dorfstraße in seiner monumentalen Größe von faszinierender Wirkung ist.

Von den anderen bei Gurlitt ausgestellten Werken seien noch die kleinen Bronzen von Renée Sintenis erwähnt, die etwas so köstlich Spielerisches in sich haben, daß man sich an diesen feinen, von gesunder Naivität getragenen Plastiken nur erfreuen kann. K. S.

Die Kunsthandlung Carl Nicolai zeigt gegenwärtig Kollektionen des Bildhauers Ernst Paul Hinckeldey (Reliefs) und zahlreiche Gemälde von Egon von Lueder, dazu eine Reihe hervorragender Einzelwerke von Canon, Corinth, Courbet, Menzel, Slevogt und Trübner.

Frankfurter Ausstellungen

Dank des großzügigen Verzichts der älteren impressionistischen Richtung der Frankfurter Maler, die sich mit der Ausstellung von Einzelwerken begnügten, kam diesmal im Kunstverein ein vieles versprechender, expressionistischer Nachwuchs zu Wort: Das Gesamtbild der Ausstellung erhielt damit den charakteristischen architektonischen Zug der Zeit, nicht nur durch eine geschmackvoll sparsamere Verteilung der Malereien an den Wänden, sondern auch durch die zeitgemäße Hinzunahme von Plastik und Architektur (Roeckle, Senf, Bernoully, Fucker, Paravicini).

Auf diesem Grund entfalteten sich eine Reihe bedeutsamer Persönlichkeiten, die gewiß auch noch ihren Weg außerhalb Frankfurts finden müssen: Da ist der dekorative Lyriker Reinhold Ewald aus Hanau, von dem man auch gleichzeitig bei M. Goldschmidt & Co. eine Folge bunt abgestimmter Schmuckbilder sehen konnte, in seiner sinnlich bezaubernden Heiterkeit mit orientalischen Malereien, Persien, Ostasien, vergleichbar. Da ist der von feiner Musikalität erfüllte Hermann Lißmann, der als geistiger Schüler Cézannes seine Tafeln einteilt und ihnen die wesentlichen Abtönungen gibt. Gegenüber solchen räumlich empfindenden Baumeisternaturen steht

Hans Brasch als ein Ingenieur des Gefühls, der Dramatiker des linearen Ausdrucks: „Die Linie ist ihm eine Kraft", auch alle menschlichen Erlebnisse, Schmerz und Lust, Zorn, Jammer, Freude oder Seligkeit mitzuteilen.

Merkwürdig zukunftsreich scheint mir auch Gottfried Diehl zu sein, der die Sichtbarkeit beseelter und unbeseelter Wesen in kristallinische Flächen zerlegt, diese Formen dann in komplementär starken Farben, wie rot und grün, abschattiert und sie dadurch plastisch noch besonders kraftvoll heraustreibt. Zu einer die Einzelgestalt isolierenden, bunten Naivität, die auch inhaltlich mit ihren schmerzverklärten Martyrbildern an deutsches oder oberitalienisches 15. Jahrhundert erinnert, kommt, durchaus nicht unorganisch, ein eigentümlicher barocker Linienschwung: alles in allem also ein kubistischer Spätgotiker. Augenblicklich hat Diehl den damaligen Eindruck durch eine große Sonderkollektion, die im Kunstverein zu sehen ist, noch vertieft und bereichert.

August Babberger, der natürlich in geistig führender Stellung zu diesem Kreis Frankfurter Expressionisten gehört, gehören muß, war durch äußeren Zufall nicht in der Herbstausstellung des Künstlerbundes vertreten. Seine Art mußte man also anderswo kennenzulernen suchen, aus früheren Sonderausstellungen des Kunstvereins, der graphischen Kabinette Tiedemann (Reitz und Köhler) und Zingler, wo man die freskohaften, monumentalen Ölbilder, die holzschnitthaften, in Farbe wie Linie herben Aquarelle sich betrachten konnte. Babberger, der alemannische Zimmermannssohn, kommt entwicklungsgemäß von Hodler her, dessen strenges Pathos er aber in seinen festlichen Figurenkompositionen und großartigen Alpenketten im Sinne der expressionistischen Kurve zu bereichern sucht. Das Ergebnis ist dann ein umfassender Stil von erregter Ruhe, von differenzierter Großheit, wie wir ihn etwa bei den Meistern des japanischen Farbenholzschnitts, Hokusai z. B., antreffen. Über diese seine gleichzeitig architektonisch aufbauenden und seelisch charakterisierenden Kunstabsichten ließ sich letzthin August Babberger auch in einem Einführungsvortrag bei Tiedemann vernehmen.

Ist durch solche in Frankfurt selbst wirkende, moderne Maler der schöpferische Grund zu einer neuzeitlichen Kunstbewegung gelegt, so sorgen für den Zusammenhang und den Austausch mit der künstlerischen Außenwelt eine Reihe neuer Kunstsalons, von denen man beinahe sagen kann, „daß sie sich hier ständig vermehren".

Das schon in unserem Messebericht (Cicerone, Heft 23) erwähnte, von Ludwig Bernoully so geschmackvoller eingerichtete Kabinett Zingler für Kunst- und Bücherfreunde entwickelt weiter seine wechselnden Monatsausstellungen: es führt die Sturmkünstler Paul Klee, dessen dünne Stricheleien an Kinderkunst oder an die geometrischen Zeichnungen der jüngeren Steinzeit, der Südseeinsulaner erinnern, und Walther Dexel, den architektonisch flächenhaften Kubisten, vor. Es zeigt Plastiken und Bauentwürfe von Pillarz, buntglasierte Fayencen von Hoetger, Lithos von Kokoschka, Holzschnitte von Kirchner, Groteskpuppen und modernes Kunstgewerbe neben einer reichen Fülle der köstlichsten Bücherschätze. Dazu läßt Zingler von Dr. Wilhelm Fraenger aus Heidelberg über die Entwicklung der modernen Malerei Vorträge halten.

Auch die junge Galerie Herbert Cramer, die sich jetzt Kaiserstraße 21 eingemietet hat, wirkt mit ihrer Eröffnungsschau niederrheinischer und westfälischer Künstler in bestem Sinn zukunftsverheißend: Heinrich Nauen mit seinen wie wundervolle Fresken harmonisierten Landschaften, Stilleben, Figurenbildern als der eine Pfeiler, Christian Rohlfs mit den herb umrissenen Gemälden und Blättern, die wie bleigefaßte, alte Kathedralfenster leuchten, als der andere. Dazu der erdhaft schwere Max Burchartz mit gleichsam musivisch gefügten Ölbildern und Aquarellen, der temperamentvolle Feuerkopf Eberhardt Viegener und der ihm innerlich nahestehende Ludwig Ten Hompel mit sich aufbäumenden Rossen, der problematisch reiche Schulze-Sölde aus Hagen i. Westf., der sich von wuchtig breiten Figurenbildern über eine merkwürdig durcheinandergewirbelte Architekturdarstellung zur reinen Malerei „eines ganz abstrakten Kubismus" in der Art Picassos entwickelt hat.

Schulze-Sölde und Rohlfs findet man auch noch in reicher Auswahl im Kunstverein vertreten, von Rohlfs hier vor allem eine biographisch — wenn auch nicht künstlerisch — sehr interessante „Sumpflandschaft mit Einsiedler" aus dem Jahre 1887, die an die „braunsaucige" Romantik der Deutsch-Römer anknüpft und dadurch jene herrliche Energie augenscheinlich beweist, mit der sich dieser Malerjüngling im Greisenhaar zu seiner neuzeitigen Monumentalität durchgerungen hat.

Bei Ludwig Schames sieht man eine Reihe farbiger Handzeichnungen und Holzschnittdrucke von Oskar Treichel, einem phantasiebegabten Tier- und Figurengestalter, der mit dekorativem Farbengeschmack die Anregungen Chagalls auszunutzen versteht. Daneben eine köstliche Ausbeute E. L. Kirchnerscher Malereien, große Zirkus- und Bordellszenen in seinem bekannten kindlichen Freskostil, Bilder von Straßenpassanten,

Damen, Herren, aus seiner Pariser Schaffenszeit, die in ihrer violett und rosa schillernden Seidentönen wie köstliche Blumensträuße wirken, bräunliche Frauenakte im Grünen, hellrot leuchtende Meeresküsten in tiefblauer Brandung, die sich in prachtvollem Rund weit zum dämmernden Horizont hinausschwingen.

Die bei M. Goldschmidt & Co. zu sehenden kraftvollen Stücke von Max Pechstein wirken fast plakathaft — oder bunt teppichmäßig — gegenüber solcher durchgeistigten Nervosität. Aber auch in unserer Zeit muß ja Rubens neben Rembrandt Recht behalten: wir können uns gewiß immer freuen, zwei solcher Kerle zu haben! — Dazu nun kontrastierend im selben Salon die herbbäuerliche Schönheit der Paula Becker-Modersohn, von der auch Herbert Cramer das Glück hat, einige Bilder vorzeigen zu können.

Fritz Hoeber.

Münchner Ausstellungen

In der Calerie Baum sind Bilder von Viktor Thomas zu sehen; Beispiel jener erstaunlichen Malkultur des Münchens der achtziger und neunziger Jahre. Der Zusammenhang mit Leibl ist unverkennbar. Jene ruhige dinghafte und dabei so unglaubhaft intensive Durchackerung der Flächen, die höchst gesteigerte Verlebendigung einer an sich erdhaften Materie ist köstliches Erbteil des Meisters und wird, wie bei den anderen, die im Kreise standen, in entscheidendem Ausmaß Anlaß persönlicher Initiative.

Auch der dreiunddreißigjährige Oskar Hermann, dessen Gemälde und Zeichnungen die Moderne Galerie Thannhauser ausstellt, atmet in der Atmosphäre eines Stärkeren, die ihm freilich mehr bedeutet als Kreis, Idee, Tradition. Cézanne, Delacroix und zumal Marées sind die Anreger. Die Nachbildung ist natürlich nicht Nachahmung schlechthin. Sie bleibt auch nicht an Formel und Handgriff haften, sondern ist wahrhaft Arbeit im Geiste des Vorbildes. Aber die Unterdrückung persönlichen Antriebes wirkt hemmend und beengend. Die letzte zwingende Steigerung bleibt aus.

Dies gibt wesentliche Unterscheidung von dem Tiroler Anton Faistauer, dessen Hervorbringung die Galerie Caspari in umfassender Schau zeigt. Auch hier wird Tradition fühlbar, die etwa von südlichem Barock bis zum späten Cézanne reicht. Aber sie bedeutet organisches Wachstum aus artverwandtem Streben und belastet keineswegs den Sinn des endlichen Ergebnisses. Schöne Malereien von fast altmeisterlicher Vollendung hängen an diesen Wänden, sinnlich geschwellt und melancholisch unterströmt, weltlich und dabei irgendwie ins metaphysische hineinreichend. Seltsame Mischung, in der Barockes, Österreichisches, Katholisches lebt.

Der Bildhauer Geibel, der in den letzten Wochen bei Thannhauser ausstellte, wird hier demnächst in einem illustrierten Beitrag gewürdigt werden.

Goltz bringt den Nachlaß eines bekannten, im Krieg gefallenen Münchner Kunsthändlers, der sich auch um junge Münchner Künstler lebhafte Verdienste erworben hat. Meist Bilder aus jenen Jahren — zu Anfang des Jahrhunderts — da man sich mit (bisweilen agitatorischer) Entschiedenheit vom Impressionismus weg neuen Zielen zuwandte. Der Anteil junger russischer Künstler war damals zumal in München erheblich. Man sieht nicht ohne Bewegung die Dokumente einer oft krampfigen, oft genialischen Anstrengung, die — Schicksal der Umschichtung — uns heute nicht um ihrer selbst willen zu schaffen scheint, sondern um anderen den Weg zu bereiten.

Kurt Pfister.

Der Münchner Maler Jul. Hees eröffnet soeben im Oberlichtsaal der Modernen Galerie Thannhauser eine Kollektivausstellung seiner neuen Gemälde. In einem oberen Raum der Galerie wurde neu ausgestellt eine Kollektion Gemälde von Jos. Kutter, München und im graphischen Kabinett neue Lithographien von Adolf Schorling, sowie farbige Zeichnungen von Wilhelm Kollmar, Berlin.

Amsterdam

In dem schönen Haus der Maatschappij voor Beeldende Kunsten an der Heerengracht waren im November Werke des belgischen Malers Theo van Rijsselberghe ausgestellt, die gegen Ende des Monats durch eine vortreffliche Auswahl von Radierungen Frank Brangwyns abgelöst wurden. Diese hat nun ihrerseits seit dem 14. Dezember der Firma J. Goudstikker Platz gemacht, die hier bis zum 4. Januar ihre Schätze zeigt. Diese sind anläßlich ihrer Ausstellung im Haag im vergangenen November bereits kurz besprochen worden (vgl. Cicerone 1919, S. 744). Manches vom Besten ist inzwischen durch Verkauf ausgeschieden. Die Lücken sind aber durch neuen Zuwachs mehr als ausgeglichen; herausgehoben seien die Landschaft mit den zwei Brücken von Rembrandt, von der hier noch an anderer Stelle die Rede sein wird, ein Mädchenstudienkopf von Rubens, eindrucksvoll durch die unvergleichliche Frische von Ausdruck und Malerei, ein bedeutendes Frühwerk Aert van der Neers von großen Abmessungen, eine außergewöhnlich feine Hügellandschaft mit einem Kloster von Jan van

Goyen, eine Flußlandschaft von S. van Ruysdael und eine große Alchimistenküche von David Teniers. Ein vorbildlich ausgestatteter wissenschaftlicher Katalog gibt wiederum willkommene Erläuterungen. Es sei darauf hingewiesen, daß die seit 1915 erschienenen Kataloge der Firma Goudstikker (der neueste trägt die Nr. 14), die durch ihr reiches Abbildungsmaterial einen begehrenswerten Besitz darstellen, nunmehr auch käuflich zu bekommen sind. H.

Dresden

Am 5. Januar wurde die angekündigte große Ausstellung von Werken Emil Noldes in den Oberlichtsälen und den sämtlichen Räumen des Graphischen Kabinetts Emil Richter eröffnet. Zum erstenmal werden hier gleichzeitig Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Radierungen, Holzschnitte und Lithographien des Meisters gezeigt. Die Reihe der 47 Gemälde beginnt chronologisch mit dem „Tanz um das goldene Kalb" aus dem Jahre 1910 und dem Bild „Christus in der Unterwelt" von 1911. Unter den zwölf Gemälden aus dem Jahre 1919 fallen besonders eine Anzahl Doppelköpfe auf, unter den Titeln „Jüngling und Mädchen", „Schmied und Schneider", „Buben". — Die Veranstaltung wird bis ca. 7. Februar dauern.

Leipzig

Die Kunstausstellung der Firma P. H. Beyer und Sohn zeigt Zeichnungen aus dem Nachlaß Gustav Klimt-Wien, Aquarelle von Schmidt-Rottluff-Berlin, Artus-Grimma, Graphik von Heinz Dörffel-Leipzig und Gemälde erster Meister.

London

The Leicester Galleries haben zum ersten Male in London eine Sonderausstellung von Henri Matisse und Aristide Maillol veranstaltet. Michael Sadler nennt in der Westminster Gazette Matisse einen halben Griechen und einen halben Barbaren, Maillol wird als halb mittelalterlich und halb klassisch bezeichnet.

New York

Die Fülle der Angebote von Einmännerschauen, Gruppenausstellungen usw., die die vielen Kunstsalons gleich vom Beginn der Saison an auf das Publikum loslassen, ist fast erdrückend und verwirrend. Diesmal sei nur auf eine einzige Ausstellung während des Novembers kurz eingegangen, weil sie für die Neuorganisation der New Yorker Künstler von Bedeutung zu werden verspricht. Es ist dies die erste Ausstellung der neuen Vereinigung der „Amerikanischen Maler, Bildhauer und Radierer", einer Art etwas späten Sezession der sogen. National Academy of Design, die sich immer wie eine jüngere Schwester der Royal Academy in London vorgekommen ist und in recht vielem dieser nur zu erfolgreich nachgestrebt hat. Der Name der neuen Vereinigung jedoch, der offenbar absichtlich dem der einst unter Whist'ers Führung gestandenen internationalen Vereinigung in London nachgebildet ist, besagt schon, daß es sich hier weniger um eine bestimmte „Richtung", als vielmehr sozusagen um das freie Ausleben der Teilnehmer nach außen hin handelt. Viele dieser gehörten und gehören noch der Academy an, die einigen „Wilden" und Radikalen ja auch ihre Tore zu öffnen pflegt, nolens volens, und es kommt den Neuen nicht so sehr darauf an, eine bestimmte Richtung, etwa den Expressionismus, zu pflegen, als vielmehr jeden Künstler auf seine Fasson selig werden zu lassen. Nur verlangt man, daß jeder sein bestes gebe. Das ist alles. Und nun ist das erstaunliche geschehen, daß eine solche aus ca. 40 verschiedene Ziele verfolgenden Künstlern bestehende Genossenschaft eine Ausstellung zustande gebracht hat, die, man darf wohl sagen, in ihrer ruhigen aber keineswegs langweiligen Würde einen hohen Begriff vom Können wie Wollen vieler der Beteiligten gibt und sogar gleichsam zu einem Ganzen sich zusammenschließt. Das kann nicht allein die Folge der schönen Räume (b. i Gimpel & Wildenstein) sein, des guten, natürlichen, aber nicht grellen Lichtes (hier finden ja die meisten Ausstellungen bei elektrischer Beleuchtung statt!), des feinfühligen Geschmackes, mit dem die Werke gehängt sind. Der Hauptgrund muß vielmehr darin zu finden sein, daß hier ein jeder etwas lebendiges und damit eignes zu geben versucht hat, und sich dabei sofort herausstellte, daß da eben trotz aller Verschiedenheiten eine Einheit die meisten umspannt und bewegt: eben unsere Zeit. Hier finden sich Künstler, die noch in naturalistischen Anschauungen befangen sind, Impressionisten, solche, die ihren Renoir eifrigst studiert haben, freudige Schüler Cézannes wie Leon Kroll, und Vorkämpfer der expressionistischen Malerei hierzulande wie M. Prendergast. Sie stoßen sich nicht, sie verdrängen sich nicht, sie sind nur zum friedlichen Wettkampf in die gemeinsame Arena getreten. Und dieser Kampf wird ihnen und wird ihrem Publikum sicher zum Vorteil gereichen. F.

Rotterdam

Über Weihnachten und Neujahr sind im Museum Boijmans wiederum einige hervorragende Kunstwerke aus Rotterdamer Privatbesitz zu einer kleinen Ausstellung vereinigt. An der Spitze steht Jan Steens große, 1661 datierte Illustrie-

rung der Moral „Soo gewonnen, soo verteert", eine der Meisterleistungen dieses Künstlers, die im vergangenen Sommer in der Versteigerung L. Neumann in London für £ 17010 verkauft worden war. Ferner bewundert man zwei kleine Stücke von A. Brouwer, von denen das eine eine Neuerwerbung des Museums ist, ebenso wie ein Gesellschaftsstück von W. Buytewech. Aus Privatbesitz sind ferner Landschaften von S. van Ruysdael und A. Cuyp, ein früher P. de Hooch sowie eine Altartafel des Jan Joest van Calcar mit der Gefangennehmung Christi. — Der Kunstkring bietet für Holland zum erstenmal die Gelegenheit, den serbischen Bildhauer Iwan Meštrowitz kennenzulernen. Die Ausstellung vereinigt einen großen Teil seiner hervorragendsten Schöpfungen. H

Wiesbaden

Der Nassauische Kunstverein — Wiesbadener Gesellschaft für bildende Kunst eröffnete zu Anfang Dezember die obligate Weihnachtsausstellung Wiesbadener Künstler und daneben eine Ausstellung der Darmstädter Sezession. Die Weihnachtsausstellung ist diesmal juryfrei, d. h. außer Verantwortung der künstlerischen Leitung und verpflichtet sonach, was einzelnen Leistungen gegenüber bedauerlich ist, auch nicht zur Kritik. In Zukunft werden doch wohl diese einzelnen gut tun, dem Appell an die Weihnachtsstimmung sich nicht anzuschließen. Die Darmstädter Sezession bringt sehr viel Interessantes.[1]

Die Pflege moderner Graphik scheint in Wiesbaden erfreulicherweise Bedürfnis zu werden. Das graphische Kabinett in den oberen Räumen der Hofbuchhandlung H. Staadt hat sich bereits gut eingeführt und übt durch seine wechselnden Ausstellungen, in denen auch alte Graphik vertreten ist, Anziehungskraft. Als weitere Pflegestätten der Graphik erscheint neuerdings auch die Buchhandlung von Venn und die Kunsthandlung von Schäfer. ch.

Von Künstlern und Gelehrten

Emanuel von Seidl †

Der bekannte Architekt ist am ersten Weihnachtsfeiertag an den Folgen einer schweren Darmoperation in München, 63jährig, gestorben. Mit seinem älteren Bruder Gabriel, den er um sechs Jahre überlebt hat, war der Verstorbene einer der vornehmsten Repräsentanten Neumünchner Baukunst, die in neuzeitlichem Sinne die Traditionen altbayrischen Barocks wieder aufnahm und fortführte. Von den zahlreichen Bauten Emanuel von Seidls sind sein eigenes Wohnhaus in München und sein prächtiger Landsitz bei Murnau vielleicht das schönste, das dieser begabte Künstler, der als Sohn eines Bäckermeisters das Licht der Welt erblickte, in einem tatenreichen Leben geschaffen hat. n.

Prof. Wilhelm Pinder

bisher Ordinarius für Kunstgeschichte an der Breslauer Universität, ist zum Nachfolger Schmarsows auf den kunstgeschichtlichen Lehrstuhl der Universität Leipzig berufen worden. Pinder ist Schüler seines Vorgängers und war vor Breslau in Würzburg und Darmstadt tätig. Seine wissenschaftliche Befähigung konnte er bisher vor allem durch eine grundlegende Arbeit über Würzburger Plastik erweisen, die 1917 erschien.

Dr. Frida Schottmüller

bisher Hilfsarbeiterin bei der Gemäldegalerie und der Abteilung der christlichen Bildwerke im Kaiser-Friedrich-Museum, erhielt den Professortitel und wurde zur Direktorial-Assistentin an den staatlichen Museen ernannt.

Louis Hourticq

ist zum Nachfolger von Louis de Fourcaud mit dem kunstgeschichtlichen Lehrstuhl an der Ecole des Beaux-Arts in Paris, den einst Taine einnahm, betraut worden.

Ein Reichskunstwart

Dr. Edwin Redslob, der kürzlich erst als Direktor der Staatlichen Kunstsammlungen von Württemberg berufen wurde, hat die Reichsregierung das im Reichsamt des Inneren neugeschaffene Amt für künstlerische Beratung des Reiches übertragen. Die Berliner Geschäftsleitung übernimmt der Architekt Otto Baur. Die Wahl Redslobs ist auf jeden Fall zu begrüßen, obwohl man im Augenblick noch nicht zu übersehen vermag, welche praktische Auswirkungen von der neuen Stelle ausgehen werden.

Der Vorstand der Freien Berliner Sezession

Bei den letzten Vorstandswahlen der Freien Sezession wurde Prof. Georg Kolbe zum Vorsitzenden gewählt. Als neues Mitglied tritt Max Pechstein in den Vorstand ein, dem außerdem noch Walter Bondy, Erich Heckel, Käthe Kollwitz, George Mosson, Richard Scheibe, Schmidt-Rottluff und E. R. Weiß angehören. Es wurde beschlossen, im zeitigen Frühjahr eine größere Ausstellung zu veranstalten. — August Gaul

[1] Da Kasimir Edschmid in einem der nächsten Hefte das Thema ausführlich behandelt, mag für diesmal die Tatsache genügen.

wurde anläßlich seines 50. Geburtstages zum Ehrenmitglied der Freien Sezession ernannt.

Hannover

Dr. A. Brinckmann, Direktor des Kestner-Museums, hat dem Magistrat seinen Abschied eingereicht, um in den Berliner Kunsthandel überzutreten.

New York

Mit dem kunsthistorischen Studium auf den amerikanischen Universitäten ist es nie besonders weit hergewesen. Man sah wohl längere Zeit keine praktische Notwendigkeit für ein solches ein, und darum wurden kunsthistorische Vorlesungen nur gleichsam als Nebenfach in den Abteilungen für das Studium der Architektur abgehalten. Der verstorbene Reisinger, dem offenbar das deutsche System zugesagt hatte, hinterließ eine Stiftung zur Errichtung eines kunsthistorischen Stuhles an der New Yorker Columbia Universität. Seitdem sind ein paar Jahre ins Land gegangen, man hat aber noch nichts von der Gründung einer solchen Professur gehört. Nun hat sich die Yale University entschlossen, „im Hinblick auf das Zunehmen von öffentlichen Galerien und Museen, und der Wichtigkeit der Kunstkritik, als auch weil die praktische Notwendigkeit nun vorliegt", einen besonderen kunsthistorischen Kurs einzurichten, der ein zweijähriges Studium umschließt und nach bestandenem Examen den Grad eines Magisters (M. A.) einträgt. Zum Hauptprofessor der kunsthistorischen Abteilung ist Mr. Henry Davenport ernannt worden. F.

Alte und neue Graphik

Unter Leitung von
Dr. Karl Schwarz, Berlin W. 30,
Aschaffenburger Str. 20.

Neue graphische Veröffentlichungen

Einzelblätter

Ernst Barlach, von dem Paul Cassirer sechs neue Lithographien herausgibt, gehört bereits zu den klassischen Vertretern unserer Kunst. In den Illustrationen zu seinem Drama „Der arme Vetter" finden sich Blätter von gewaltiger Rhythmik und bedeutender Formenschönheit, einer Kraft des Striches, wie sie nur wenigen Künstlern eigen ist. Die neue Serie bereichert zwar unsere Kenntnis des Meisters nicht wesentlich, bedeutet aber immerhin ein Weitergehen auf denselben erfreulichen Wegen. Schade nur, daß einzelne Blätter in der Lithographie etwas grau wirken. — Die Stärke Barlachs liegt unbedingt im Holzschnitt, wie uns die zehn Holzschnitte zu dem Gedichte von Reinhold von Walter beweisen, die in anderm Zusammenhange noch ihre Besprechung finden werden. Sein Weg führt ihn unbedingt zum Holzschnitt, denn er, unser größter Holzbildhauer, dessen Genie dieser Materie wieder ganz neue Ausdrucksformen entlockt hat, braucht nicht die Vermittlung eines Handwerkers, um seine Zeichnungen auf dem Stocke schneiden zu lassen. Und so hoffen wir denn, daß der Meister uns bald auch weitere Einzelblätter auf diesem im allgemeinen gar zu stiefmütterlich behandelten Gebiete bescheren wird, denn er verdient es wohl, in den ersten Reihen unserer Graphiker zu marschieren.

Mappenwerke

Es sei hier noch einmal auf das in der Besprechung der Pechsteinausstellung erwähnte Mappenwerk „Ein Dorf", das im Verlage J. B. Neumann erscheint, hingewiesen.

Die Kunst des Radierens

Ein Handbuch von Hermann Struck. Dritte vermehrte und verbesserte Auflage. Verlegt bei Paul Cassirer in Berlin.

Strucks Buch über die Radierkunst war längere Zeit vergriffen. Die beiden ersten Auflagen müssen sich viel Freunde erworben haben, denn die Nachfrage nach dem Werke war groß. Nun hat es der Verlag in erweiterter und dem jetzigen Stande der graphischen Künste angepaßten Form wieder erscheinen lassen.

Das Buch ist ein prachtvoller Bilderatlas, enthält wertvolles und instruktives Anschauungsmaterial, scheint mir aber dem Versprechen, das der Autor im Vorworte gibt, daß nämlich „dieses Buch eine Anleitung sein soll, die Künstler und kunstverständigen Dilettanten in den Stand setzt, die schöne Kunst des Schwarz und Weiß selbständig zu erlernen", nicht vollauf zu genügen. Es ist vielmehr eine geistreiche und unterhaltende Plauderei über die Radierkunst, etwas unsystematisch im Aufbau, daher für den Aufschluß suchenden Künstler nicht ganz ausreichend, durch das Bildermaterial jedoch wiederum anziehend und viel Vergleichsmöglichkeiten bietend. Ein Gedicht von Alfred Kerr geht dem Texte voran. Dieser Auftakt gibt dem Buche seine Stellung. Es will nicht wissenschaftlich sein und mehr unterhaltend belehren als dozierend in die Geheimnisse der Kunst einführen. Struck ist ein vorzüglicher Techniker auf dem Gebiete der Radierung (haben doch viele unserer größten Künstler sich bei ihm bereits Rat geholt). Er führt interessante Beispiele aus dem reichen Schatze seiner Kenntnisse an und weiß dies durch gut gewählte Beweisstücke zu bekräftigen.

Nur die Kapitel über Lithographie und Holzſchnitt ſind gar zu mager ausgefallen. Man hätte gern auch in dieſem Zuſammenhange etwas mehr davon erfahren. Über ein Drittel des Buches nehmen „zwangloſe und unverbindliche Bemerkungen zu den Abbildungen" ein, die ihm die perſönliche Note geben, aber auch zu manchen Widerlegungen Anlaß bieten würden. — Erfreulich an der Neuauflage ſind die hinzugekommenen modernen Beiſpiele, ſo daß jetzt auch Künſtler wie Kokoſchka, Meidner, Pechſtein, Lehmbruck, Barlach uſw. vertreten ſind. Verſchiedene Abbildungen der früheren Auflagen wurden durch charakteriſtiſchere Beiſpiele der betreffenden Künſtler erſetzt. Und ſchließlich wurde ein Literaturverzeichnis hinzugefügt, das den Wert des Buches entſchieden hebt und von allen Leſern freudig begrüßt werden wird.

Die Ausſtattung des Werkes iſt trotz der techniſchen Schwierigkeiten gegen früher ſogar noch verbeſſert worden, denn das glänzende Kunſtdruckpapier wurde durch ein mattes erſetzt, auf dem die Abbildungen vorzüglich wirken. Eine Radierung von Hans Meid und eine Lithographie von Slevogt ſind zu den bisherigen Originalen noch hinzugekommen. K. S.

Bücherſammelweſen

Unter Leitung von
Bibliotheksdirektor Dr. E. von Rath
Leipzig, Ferdinand Rohdeſtr. 35.

Neue ſchöne Bücher

Sendungen von Büchern, die für diese Besprechungen bestimmt sind, mögen unmittelbar an Herrn Prof. Dr. Minde-Pouet, Direktor der Deutschen Bücherei, Leipzig, Münzgasse 28 gerichtet werden.

Julius Zeitler ſchrieb vor kurzem in der „Dame" in einem Hugo Steiner-Prag huldigenden Aufſatz, auch jene Luxusausgaben-Fabrikanten, die im Buchweſen ein breites Feld für ihre Preistreibungsgelüſte wittern, merkten endlich, daß ein gut gemachtes, geſchmackvoll ausgeſtattetes Buch heute noch viel mehr ein Kunſtſtück ſei als vor dem Kriege, und er glaubt zu ſpüren, wie dieſe oder jene Luxusbuchſpekulanten langſam aus dem Rennen ausſcheiden, trotz der Graphik, die ſie zur Unterſtützung herbeirufen, weil man ſcheinbar doch nicht alle ſeine Karten auf den Schieber des Bibliophilen ſetzen kann. Hätte das ein anderer geſchrieben, würde ich ſagen: das ſtimmt nicht! Aber Julius Zeitler weiß, was er ſagt, liebt und haßt das ſogenannte ſchöne Buch genau wie ich und verfolgt mit gleicher Sorgfalt alles, was auf dem Gebiete der neuen Buchkunſt vor ſich geht. Deshalb muß ich ſagen: ich beneide ihn um ſeine Beobachtung, deren Richtigkeit ein großes Glück für die deutſche Buchkunſt bedeuten würde, die ich aber leider noch nicht zu beſtätigen vermag. Ich ſehe vielmehr, daß die Luxusdruck-Fabrikanten noch immer unheimlich rüſtig am Werke ſind, noch immer das Material und die Graphiker auftreiben, die ſie für ihre Zwecke brauchen, und daß das wirklich gut gemachte, geſchmackvoll ausgeſtattete Buch ſich noch immer in einem übergroßen Haufen von Luxusſchmarrn (ein treffliches Wort von Hans v. Weber) verkrümelt. Und als Luxusſchmarrn ſind nicht nur Bücher zu brandmarken, die geſchmackvolle, ſtilechte Ausſtattung vortäuſchen, ſondern die das Äußere als das allein Weſentliche betrachten und vergeſſen, daß auch ſo etwas wie Inhalt vorhanden ſein muß.

Wie ein wirklich ſchönes, auch den höchſten an Inhalt und Form zu ſtellenden Anſprüchen genügendes Buch ausſieht, zeigt die dritte Veröffentlichung der Bremer Preſſe: „Sophokles' Oedipus der Tyrann, überſetzt von Friedrich Hölderlin", in 270 Exemplaren auf beſtem Büttenpapier gedruckt; 40 Exemplare erhielten einen in der Binderei der Bremer Preſſe gefertigten Ganz-Maroquineinband (260 M.), der bei 10 dieſer Exemplare noch nach einem Entwurfe von Frieda Thierſch handvergoldet wurde (800 M.), die übrigen ſind in Halbpergament mit Rückentitel in Gold broſchiert (120 M.). Angeſichts dieſer wunderbar feinen, durchgebildeten Leiſtung braucht einem um die deutſche Buchkunſt nicht bange zu ſein. In jedem Schriftwerk von Bedeutung ruhen ganz beſtimmte Geſetze für die Form, in der es zu reinſter Wirkung kommt; dieſe Geſetze muß der Buchkünſtler erkennen, und die Bremer Preſſe hat ſich darin bisher unfehlbar erwieſen. Sie druckt nur hervorragende Schöpfungen des menſchlichen Geiſtes, und jeder Druck offenbart auch im Kleinſten das innere Verhältnis zum Geiſt des Buches. Auch dieſe neueſte Veröffentlichung verzichtet ſelbſtverſtändlich auf die Illuſtration, verſchmäht aber ſogar ſelbſt das unbedeutendſte Ornament und Zierat. Mit dem feinſten Gefühl für den Buchſtaben und ſeine Architektoniſierung zum Satzbilde wird die herrliche Wirkung dieſes Druckes nur durch die Schrift und das Satzbild erzielt, und noch dazu durch eine Schrift mit nur einem einzigen Schriftgrad, eine eigens für die Preſſe geſchnittene, breit gebaute Antiqua, die in Anlehnung an Inkunabelſchriften einen

möglichst harmonischen Aufbau durch die Gleichmäßigkeit der weißen Räume in und zwischen den Buchstaben erzielen will, da dies die Vorbedingung für eine gute Seitenwirkung ist. Und daß neben dem Streben nach vollendeter äußerer Schönheit die gleiche Sorgfalt auch der Textgestaltung zugewendet wird, muß besonders betont werden; die Durchsicht des vorliegenden Textes besorgte der Münchener Oberbibliothekar Dr. Erich Petzet. Auf dieser Höhe stehen nur wenige Pressen, und wenn Deutschland auf dem Gebiete des schönen Buches zu einem Bedränger Englands wird, so hat die Bremer Presse an diesem Erfolge einen rühmlichen hervorragenden Anteil. Georg Minde-Pouet.

Alte Bücher und ihre Sammler

Wenn neuerdings sogar der Gesetzgeber, ohne auf merklichen Widerstand der beteiligten Kreise zu stoßen, neben Edelsteinen und Perlen „alte Drucke“ als luxussteuerpflichtig bezeichnet hat, so spricht diese Tatsache stärker als alle Worte für die Bedeutung, die das alte Buch als Sammelgegenstand erhalten hat. So ganz ohne Kritik ist dieser gesetzgeberische Eingriff allerdings nicht hingenommen worden, aber diese Kritik richtete sich mehr gegen die Fassung als gegen den Inhalt der Gesetzesbestimmung. Lebhaft hat man den Mangel jeder näheren Erklärung, was denn eigentlich unter „alten Drucken“ zu verstehen sei, beklagt und darauf hingewiesen, daß eine Sondersteuer auf Inkunabeln, wertvolle Bücher des 16. Jahrhunderts und vor allem auf moderne Luxusdrucke nicht unberechtigt sei, während eine Besteuerung jedes „alten Druckes“ als zu weitgehend erachtet werden müsse. Auch ist gefragt worden: sind Drucke aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts auch alte Drucke, oder ist gestattet, eine Grenze zu ziehen und etwa alles nach 1600 Gedruckte nicht mehr als „alt“ im Sinne des Gesetzes anzusehen? Auf die Beantwortung, die die Steuerpraxis im Verein mit den Verbänden der Buchhändler und Antiquare diesen Fragen erteilt hat, will ich nicht eingehen, wohl aber möchte ich betonen, daß der Gesetzgeber gar nicht so schlecht beraten war, wenn er von jeder Einschränkung des Begriffs abgesehen hat. Denn es ist in der Tat nicht leicht, gewisse Gruppen alter Drucke als Sammelobjekt zu bezeichnen und andere auszuschließen, oder deutlicher gesagt, die Gesichtspunkte anzugeben, welche die Mehrzahl der deutschen Sammler alter Bücher bei der Zusammenstellung ihrer Bibliothek im Auge haben.

Noch fehlt eine brauchbare Geschichte des Büchersammelwesens in Deutschland, aus der man eine einigermaßen deutliche Anschauung der wechselnden Tendenzen und Neigungen der verschiedenen Sammlergenerationen gewinnen könnte. Bausteine zu einer solchen Geschichte finden sich zwar überall verstreut in Zeitschriften, Versteigerungskatalogen und Gelehrtenbiographien, aber die erste und an sich sehr verdienstliche Zusammenstellung dieses Materials, die Bogeng in seiner Fachkunde für Büchersammler gegeben hat, kommt doch nicht recht über ein Aufzählen von Namen und Daten hinaus. Auf die Zusammenhänge, die den Sammler mit den literarischen und künstlerischen Bestrebungen seiner Zeit verbinden, ist noch nirgends hingewiesen, und eine Schilderung des Anteils, den, nicht zuletzt, auch stille Sammlerarbeit an der Verbreitung und Vertiefung geistiger Kultur hat, ist noch nicht versucht worden.

Ich verkenne allerdings durchaus nicht die Schwierigkeiten, die sich gerade heute einer Bewältigung dieser Aufgabe entgegenstellen. Ist doch niemals mehr über Snobismus und wahlloses Kaufen aus unsachlichen, nicht zu billigenden Motiven geklagt worden, als in unseren Tagen. Dennoch, meine ich, darf nicht übersehen werden, daß auch aus dieser nicht immer erwünschten Ausdehnung des Sammelwesens unverkennbar die Sehnsucht weiter Kreise nach dem Besitz geistiger Güter spricht, daß jedes schöne Buch, jedes wirkliche Kunstwerk veredelnd auf den Käufer und seine Umgebung einwirkt.

Allerdings macht es die Konkurrenz gerade dieser Käuferschichten dem ernsthaften Sammler immer schwerer, seine Bibliothek in der erwünschten Weise zu ergänzen. Ohne eigene Kennerschaft haben solche Käufer meist nur das Bestreben, anerkannte Werte aufzukaufen, so daß gewisse Büchergruppen heute aus unserem an sich schon schlecht versorgten Markt so gut wie verschwunden sind. Aber gerade deshalb ist es lehrreich, sich einmal mit diesen Büchergruppen zu beschäftigen, denn man gewinnt dadurch ein ziemlich zutreffendes Urteil über die Kriterien, die für die Auswahl der Sammler bestimmend sind.

Eine Bedingung, die Verbindung des Buches in irgendeiner Form mit der Graphik, muß vor allem erfüllt sein, wenn das alte Buch begehrenswert sein soll. Von den Holzschnittinkunabeln bis zu den illustrierten Büchern Richters, Menzels und ihrer Zeitgenossen in Frankreich erfreut sich jede Art der Illustration und des Buchschmucks, mag es sich um Holzschnitt, Kupferstich oder Lithographie handeln, fast gleichmäßiger Beachtung und Wertschätzung. Die bevorzugten Sammler-

stücke früherer Zeiten, wie die Erstausgaben alter Klassiker, die Aldinen, Elzevire und Bodonidrucke (und anderes mehr) werden zwar nicht gerade mißachtet, doch haben sie unzweifelhaft wesentlich an Interesse eingebüßt. Überhaupt spielt der Inhalt des Buches nur noch eine geringe Rolle, ausschlaggebend ist sein künstlerischer Schmuck. Eine besondere Vorliebe besteht für die Holzschnitte gotischen Stils, welche die Wiegendrucke zieren, da ihre primitive Ausdruckskunst dem modernen Kunstgefühl stark entgegenkommt. Aber auch die köstlichen Bücher, die die Franzosen des 18. Jahrhunderts geschaffen haben, werden heute fast zu jedem Preis erworben, während die Buchkunst der Renaissance mit Ausnahme Dürers und seiner Schule etwas mehr in den Hintergrund tritt. Daß nicht zuletzt auch der künstlerische Einband von den so seltenen Lederschnittbänden an bis zum französischen Maroquinband des 18. Jahrhunderts zahlreiche Käufer findet, ist bei dieser Einstellung der Sammler nur zu erklärlich.

Ich muß es mir leider versagen, diese Skizze im einzelnen auszuführen, jeder aufmerksame Leser neuer Antiquariatskataloge, jeder interessierte Teilnehmer an Bücherauktionen ist dazu selbst in der Lage. Auf die ausschlaggebende Rolle, die die Kunst nicht nur für die Liebhaber moderner Vorzugsdrucke, sondern auch für den Sammler alter Bücher spielt, ist ja ausreichend hingewiesen worden. Daß hier Zusammenhänge bestehen, liegt auf der Hand, ich brauche nur an Morris und sein Interesse an der deutschen Buchillustration der Gotik zu erinnern. So ist es denn nur berechtigt, daß auch der Leser des Cicerone fortlaufend über dieses Sammelgebiet unterrichtet wird. Auf einige Probleme mehr buchgeschichtlicher Art, die ich heute nur andeuten konnte, hoffe ich in den nächsten Übersichten zurückkommen zu können. Schließlich soll auch die Preisfrage, bei unserem Valutastand ein besonders trübes Kapitel, gelegentlich mit in den Kreis der Betrachtungen gezogen werden. Doch wird man es mir nicht verdenken, wenn ich mir in der Behandlung dieses heiklen Themas eine gewisse Zurückhaltung auferlege, denn alle Hoffnung, daß auch in dieser Hinsicht einmal glücklichere Zeiten wiederkehren, braucht man ja noch nicht aufzugeben. v. R.

Neue Bücher und Zeitschriften

Der Nachlaß August Mackes

Dem Werk des allzufrüh dahingerafften Rheinländers wendet sich eine Veröffentlichung zu, die soeben bei Lothar Erdmann, Bonn erschienen ist. Dieser wird eine Folge von Mappen mit Zeichnungen und Aquarellen des Künstlers veröffentlichen. Die erste Mappe umfaßt auf 20 Blättern 22 Zeichnungen. Später sollen noch andere Mappen folgen. Als zweite Veröffentlichung erscheint in der ersten Hälfte des Jahres eine Auswahl von Aquarellen aus den letzten Lebensjahren des Künstlers, die zwölf Blätter in farbiger Wiedergabe bringt. Als dritte Veröffentlichung hat der Verlag die Herausgabe jener Aquarelle vorgesehen, die Macke im Frühjahr 1914 von einer Reise nach Tunis mitbrachte.

Die erste Mappe (Zeichnungen), die in einer sehr beschränkten Auflage numerierter Exemplare erschien, schöpft prachtvolle Dinge aus dem reichen Erbe dieses Künstlers und gewährt einen tiefen Einblick in die fleißige Werkstatt dieses reichen Talentes. Die Reproduktionen sind meisterhaft gelungen. Der Preis dieser ersten Mappe beträgt für Subskribenten M. 165.—. Die zweite Mappe wird voraussichtlich M. 350.— kosten. Man möchte dem in jeder Weise dankenswerten Unternehmen einen genügenden Erfolg wünschen, damit es der Verleger restlos durchführen kann. b.

Le Fauconnier

Der Amsterdamer Verlag C. L. H. van der Linden hat kürzlich eine Mappe mit sehr schönen Reproduktionen nach 16 Gemälden des französischen Malers herausgebracht, für die der Holländer Jan Toorop eine Einführung verfaßte. Die hier vereinigten Wiedergaben zeigen in guter Übersicht den Weg der Entwicklung, den Le Fauconnier seit dem Jahre 1908 in seiner Kunst zurückgelegt hat. Manches von diesen Bildern ist auch in Deutschland bekannt geworden. Und wenn man früher annehmen durfte, daß der Maler sich stärker nach dem Kubismus hin orientieren würde, so zeigt gerade die jüngste Periode des Künstlers eine nicht uninteressante Abkehr von diesem Prinzip und eine Hinlenkung zu einem mehr malerischen Stil, der sich wieder enger an die Traditionen eines Cézanne anlehnt. Die schöne Veröffentlichung wird auch deutschen Kunstfreunden willkommen sein. b.

Der Katalog der Sammlung Josef Stransky

über die der „Cicerone“ im Jahre 1916 eine reichillustrierte Veröffentlichung aus der Feder von Frank E. W. Freund brachte, ist inzwischen durch den Besitzer fertiggestellt worden und in einer schönen Buchausgabe in englischer Sprache in New York herausgekommen. Das mit prächtigen Abbildungen durchsetzte Katalogwerk offenbart noch einmal den großen Reichtum dieser Galerie, die Freund damals einen Vorposten

deutscher Kunst in Amerika genannt hat. Beinahe überflüssig, daran zu erinnern, daß diese Sammlung, die eine Anzahl hervorragender Werke älterer deutscher Meister, wie Feuerbach, Hans von Marées, Spitzweg, Wilhelm Leibl (3 Arbeiten), Theodor Alt, Louis Eysen, Carl Schuch und zwei Bilder von Menzel ihr eigen nennt und außerdem die führenden deutschen Impressionisten, wie Fritz v. Uhde, Max Liebermann, Trübner, Habermann und Lovis Corinth durchweg erstklassig vorführt, schon allein um dieser Tatsache willen auch internationale Beachtung beanspruchen kann. Stransky, der selbst die englische Ausgabe noch kurz vor dem Ausbruch des Krieges mit Amerika besorgte, wollte damit das Interesse der amerikanischen Sammlerwelt für die Meisterwerke deutscher Kunst wecken. Ein immerhin kühnes Unternehmen, für das wir ihm dankbar sein müssen. h.

Verschiedenes

Die deutschen Flugpostmarken

Das Postministerium hat das Unglaubliche möglich gemacht: es hat die von der gesamten Presse mit lautem Protest verurteilten Nationalversammlungsmarken noch übertroffen! In aller Stille wurden diese neuen Marken hergestellt, niemand kennt ihren Verfertiger; ganz plötzlich erschienen sie auf den Postämtern. Nach dem mißglückten Wettbewerb scheint dem Herrn Minister das Vertrauen auf eine allgemeine Beteiligung der deutschen Künstler verlorengegangen zu sein und so hat er denn auf eigene Gefahr hin diese Marken geschaffen. Ihn allein mag daher die Verantwortung treffen! Diese Marken sind eine Schmach für das deutsche Volk, eine Verunglimpfung des guten Geschmackes. Die 40-Pfennig-Marke mit dem schlecht in den Raum gesetzten Flugzeug und den drei absurden Randleisten wird noch übertroffen von der 10-Pfennig-Marke, die in Form und Farbe das niedrigste Markenprodukt ist, das wohl je hergestellt wurde. Das Posthorn im Flügelkleide macht einen lachen. Der Anachronismus ist herrlich: das Zeichen des ehemaligen Idylls, da der Schwager auf seiner gelben Kalesche (daher wohl auch die gelbe Farbe!) ein Liedchen blasend zum Tore hinausfuhr, wird zum Symbol des Luftverkehres! Aber nicht genug damit; die Schrift wäre für jeden Kunstgewerbeschüler blamabel. — Ist es denn wirklich nicht möglich, endlich einmal berufene Kräfte zur Verwirklichung eines so wichtigen Planes, wie es die Schaffung guter Briefmarken ist, heranzuziehen! Es fehlt an leitender Stelle der nötige Ernst; denn die Künstler sind da. Und wir haben uns wahrlich nun sattsam blamiert und in der ganzen Welt mit unseren Marken seit der unglückseligen Germania lächerlich gemacht. K. S.

Verordnung über die Ausfuhr von Kunstwerken

Die Ausfuhr eines Kunstwerkes bedarf von jetzt ab der Genehmigung, sobald es in das Verzeichnis der Werke eingetragen ist, dessen Verbringung in das Ausland einen wesentlichen Verlust für den nationalen Kunstbesitz bedeuten würde. Das Verzeichnis wird vom Reichsminister des Innern geführt und die Eintragung den Beteiligten bekanntgegeben. Über die Genehmigung zur Ausfuhr entscheidet der Reichskommissar für Aus- und Einfuhrbewilligung. Die Genehmigung darf nur erteilt werden, wenn ein vom Reichsminister des Innern zu ernennender Ausschuß ihr zustimmt. Der Ausschuß darf seine Zustimmung nur erteilen, wenn der materielle Gewinn des Reichs den Verlust des Kunstwerks rechtfertigt. Wer es unternimmt, ein eingetragenes Kunstwerk ohne Genehmigung oder zum inländischen Valutapreis auszuführen, wird mit Gefängnis und mit Geldstrafe bis zur dreifachen Höhe des Wertes des Kunstwerkes, auf das sich die strafbare Handlung bezieht, oder mit einer dieser Strafen bestraft. Neben der Strafe kann auf Einziehung des Kunstwerkes erkannt werden, ohne Unterschied, ob es dem Täter gehört oder nicht.[1]

Die Fine Arts Federation of New York

die die verschiedenen Kunstvereinigungen der Stadt vertritt, beklagt sich bitter darüber, daß das Stadtkomitee zur Errichtung eines Siegesdenkmals (denn ohne ein solches geht es ja natürlich jetzt nirgends hier, gilt es doch den glorreichen Sieg über einen schon vier Jahre im schwersten Kampfe gegen eine große Übermacht

[1] Siehe hierzu die Ausführungen unter der Rubrik „Kunstpolitik" (S. 29/30) dieses Heftes.

gelegenen Feind zu feiern, dem man durch ungeheure Mittel noch den letzten, wahrlich nicht „Gnaden"stoß versetzt hat) sich nicht anschickt, ihren Rat einzuholen. Da der Federation tausende von Künstlern angehören, halten diese es für selbstverständlich, daß ohne ihre Mithilfe keine Entscheidung in dieser Frage getroffen werde. Falls diese Federation etwa dafür verantwortlich war, daß vor einem Jahre zur Waffenstillstandszeit und auch schon früher die ganze 5. Avenue in eine Straßenausstellung für Kriegsbilder verwandelt wurde, auf der im buchstäblichen wie übertragnen Sinne die Kunst auf die Straße, ja noch mehr in die Gosse hinabstieg und sich ernsthaft zu nehmende Künstler wie G. Bellows ein unauslöschliches Schandmal geholt haben, so kann man dem Stadtkomitee nur dazu gratulieren, wenn es sich von diesen „Überpatrioten" fern hält, wenn man auch theoretisch in dieser Frage auf seiten der Künstler stehen muß, zumal das Stadtkomitee sicher aus ganz anderen Gründen nicht den Rat der Federation einzuholen gewillt ist. So oder so kann man nur mit einem gelinden Grauen dem drohenden Siegesdenkmal entgegensehen. F.

Kunstpropaganda in Amerika

Wie eifrig, auch auf künstlerischem Gebiete, hierzulande französische Propaganda betrieben wird, beweist die jetzt in Paris stattfindende Ausstellung von Gemälden amerikanischer Künstler, der bald eine solche französischer Kunst im Metropolitan Museum of Art folgen soll. Die letztere wird später durchs ganze Land ziehen, um überall für Frankreich zu werben. Damit aber nicht genug, besteht schon seit einiger Zeit ein französisches Kunstzentrum in New York, das eifrig an der Arbeit ist, das Interesse für französische Kunst hierzulande zu stärken. Es sollte nicht Wunder nehmen, wenn ihm ein ähnliches englisches Zentrum bald zur Seite träte. F.

Eine interalliierte Kunstkommission in Wien

Journal des Débats vom 9. Dezember 1919 gibt bekannt, daß sich eine interalliierte Kunstkommission nach Wien begeben habe, um den öffentlichen und privaten Kunstbesitz Österreichs zu inventarisieren. Dieser Kunstbesitz stelle ein unschätzbares Faustpfand für die Allierten dar. Die Vertreter Frankreichs in dieser Kunstkommission sind Raymond Koechlin, A. Dreyfus und Paul Vitry. Zwei weitere Delegierte werden folgen. O. G.

The Vasari Society

Die Londoner Gesellschaft, der wir die wundervollen farbigen Wiedergaben alter Meister verdanken, will ihre Tätigkeit in diesem Jahre wieder aufnehmen, wenn sie genügend Subskribenten auf die Jahresmappe findet. Sie beabsichtigt fernerhin auch Meisterwerke des 19. Jahrhunderts in ihr Programm aufzunehmen. Der Subskriptionspreis von einer Guinee bleibt weiterbestehen. Sekretär der Gesellschaft ist ehrenhalber Mr. A. M. Hind vom British Museum in London, der weitere Auskünfte erteilt.

Madrid

Am 29. November sind Goyas sterbliche Überreste vom San Isidro-Kirchhof, wo sie begraben lagen, feierlich nach der Krypta von San Antonio de la Florida überführt worden, und diese Kirche wurde zum Nationaldenkmal erklärt. H.

Der Kunstmarkt

Vom amerikanischen Markt

Der kürzliche Ankauf des Doppelbildnisses der Misses Bickford von Romney in der Duke of Hamilton-Auktion in London durch das Haus Duveen, das es für den Rekordpreis von £ 54600 erstand, hat in England die Furcht vor dem Abwandern dieses und so mancher anderen Kunstwerke, hierzulande die Gewißheit, daß dies geschehen werde, von neuem geweckt. Das Romneybild, dessen Preis zu seiner künstlerischen Bedeutung natürlich in gar keinem Verhältnis steht, soll auf alle Fälle, wie die Duveens ankündigen, nach Amerika gebracht und hier ausgestellt werden. Ob es später wieder seinen Weg zurück nach England finden wird, ist zweifelhaft genug, denn für die Kunst Romneys gibt es hier viele Liebhaber in genügender Zahl, sprechen doch diese ganz auf Äußerlichkeit und eine gewisse Duftigkeit gestimmten Bilder auf den ersten Blick zu den Augen des „müden Geschäftsmannes".

Ein bedeutenderer Verlust — vom künstlerischen Standpunkt aus — ist für England die Verschickung des Frans Halsbildnisses des Obersten Aernout Druyvesteyn, das früher dem Sir Hugh Lane gehörte. Weitere jüngst von England hierher geschickte Gemälde sind Sir A. Mores Bildnis des Sir Thomas Gresham, Rembrandts „Saskia als Flora", aus dem Nachlaß des verstorbenen Mr. Lockett Agnew, Th. Lawrences Bildnis des Sir John Fagge, Gainsboroughs kleines Bildnis des einst berühmten Tänzers Mr. Vestris, der seinerzeit in Paris erstandene Roussell Corot und desselben Meisters „Tanz der Nymphen" aus der Alexander Youngsammlung, mehrere Whistlers, darunter das offenbar bisher unbekannt gebliebene Bildnis eines kleinen Mädchens, ein Porträt des Dr. Johnson von Reynolds und zahlreiche andere

Werke der engliſchen Schule des 18. und frühen 19. Jahrhunderts.

Im Zuſammenhang mit dieſem Exodus der Kinder Englands ſchreibt die „Times“, die ſich ſoweit nicht allzu ſehr darüber aufzuregen vermag, daß zum erſtenmal ſeit Ausbruch des Krieges amerikaniſche Händler nach London gekommen ſeien, um ihre Sommer- oder Herbſtferien zuzubringen, und daß es deshalb im Kunſtbezirk der Bondſtreet eine recht gute Zeit gegeben habe, über die ſich die engliſchen Händler nicht beklagen könnten, wenn auch der ſchlechte Valutaſtand des Pfundes Sterling gegenüber dem jetzt allmächtigen Dollar die „Beſucher“ begünſtigt hätte. – Es mag ſein, daß amerikaniſche Händler dieſen Sommer zum erſtenmal ſeit 1914 auf Ferien in England waren, und dabei Geſchäft mit Vergnügen verknüpften, daß ſie reſp. ihre Vertreter aber auch vielfach während des Krieges nach England und nach Frankreich und anderen europäiſchen Ländern gegangen und nicht mit leeren Händen zurückgekehrt ſind, wird niemand leugnen können. Die Einfuhr alter Kunſtgegenſtände während der letzten Jahre iſt nur deshalb nicht geradezu enorm geweſen, weil zahlreiche während dieſer Zeit angekaufte Werke wegen der Kriegsunſicherheiten des Transportes zunächſt in Europa gelaſſen wurden. Bei dem rieſigen Anwachſen der amerikaniſchen Kriegsmillionäre — hier haben die „Kriegsgewinnler“ ſich nämlich nicht erſt mit Kleinigkeiten abgegeben, ſondern ſind gleich ins volle gegangen — iſt es aber ſchon möglich, daß all dieſe Mengen neuerworbener Werke zu guten Preiſen an den Mann gebracht werden.

Im hieſigen Sammlerweſen hat im übrigen der Krieg einen ſchon vorher ſich bemerkbar machenden Zug bedeutend verſtärkt, nämlich das Hinneigen zur Produktion des eigenen Landes, alter wie neuer. Sammler von Amerikanas nehmen überhand. Möbel des „kolonialen“ Stils ſteigen in Achtung und Wert, und ebenſo Gemälde einheimiſcher Maler auch der jüngſt vergangenen Zeit. So wurde von einem Neu-England-Sammler durch Vermittlung der Macbeth Galleries ſoeben ein großzügiges Seeſtück „Küſte im Winter“ des nach Wucht und Typiſierung hindrängenden Winslow Homer für den „Rekordpreis“ (ſoweit amerikaniſche Werke in Betracht kommen) von $ 33000 angekauft, während ein Sammler aus dem fernen Weſten des vor nicht langer Zeit verſtorbenen Frank Duveneck in ſeinen Qualitäten eines Leibl nicht unwürdiges, nur zu anekdotenhaftes benanntes „Er lebt von ſeinem Verſtande“, eine Art Pendant zu ſeinem bekannten „Pfeifenden Jungen“ mit dem ſtarken Münchner Einfluß aus den ſiebziger Jahren, um $ 20000 erſtanden hat.

Vor kurzem erwarb Mr. Henry P. Daviſon durch Jacques Seligman die bekannte Houdonſche Statue „La Frileuse“, von der ſich eine kleinere Replik im Louvre befindet. Seligman ſoll ſeinerzeit ſchon über anderthalb hunderttauſend Dollars dafür bezahlt haben. Die Statue muß Mr. Daviſon alſo recht hoch zu ſtehen gekommen ſein. Für ſolche Extraſachen aber iſt man hier eben oft bereit ohne Murren Rieſenſummen zu zahlen, während man ſonſt, und gerade in den Kreiſen reicher Sammler, ſelbſt bei ſehr guten, ja erſtklaſſigen Gegenſtänden auf das ärgſte knauſert und ſich ſpreizt, ehe man ſich zum Ankauf und Zahlen entſchließt.

Dem rührigen Kunſtantiquariat E. Weyhe in der Lexington Avenue, das vor kurzem auch einen ſehr anziehenden Kunſtſalon eröffnet hat (mit einer Ausſtellung ausgeſuchter Blätter von Daumier und Gavarni, der ſich jetzt eine ſolche von Redon angeſchloſſen hat), gelang es vor kurzem in J. Pennell einen Käufer für die geſamten, in drei Kiſten untergebrachten Akten und Papiere des weitbekannten Whiſtlerprozeſſes gegen Ruskin zu finden. Es iſt heutzutage höchſt amüſant, dieſe Anklageſchriften, Zeugenvernehmungen und dann auch die beigefügten eigenhändigen Briefe Whiſtlers an ſeinen Rechtsanwalt durchzuleſen. Ruskin kommt dabei nicht gerade gut weg. Der „Farbentopf“, deſſen Werfen ins Antlitz des Publikums, zum Preiſe von 200 Guineen er W. vorwarf, traf ihn ſelber mitten ins Geſicht. Keines dieſer Dokumente, noch auch die Briefe ſind jemals veröffentlicht worden. Ob Pennell aus alter Anhänglichkeit die ganze Sammlung für ſich ſelber gekauft oder dabei im Auftrage eines anderen gehandelt hat, war nicht zu erfahren. Seltſam aber bleibt, daß dieſe Papiere von ſo hohem Intereſſe — namentlich bei dem jetzigen Whiſtlerkult — längere Zeit keinen Käufer unter den Händlern, denen ſie angeboten wurden, zu finden vermochten, bis das Weyheſche Antiquariat kurz entſchloſſen zugriff. Die Papiere ſtammen aus dem Beſitz des Whiſtlerſchen Rechtsanwalts. F.

Bevorſtehende Verſteigerungen

Frankfurt a. M.

Der künſtleriſche Nachlaß Guſtav Friedrich Papperitz' kommt am 27. Januar 1920 bei Rudolf Bangel unter den Hammer. Papperitz war Dresdner von Geburt. Aus der Schule Clauſſen-Dahl hervorgegangen, wurde er während ſeines Münchner Aufenthaltes ſtark von Rottmann be-

einflußt. Ebenfalls werden die auf Reisen durch Deutschland, Spanien, Italien und Norwegen angefertigten und in Mappen gesammelten Studien versteigert. Der Katalog verzeichnet ferner Arbeiten von Oskar Schütz (geb. 1842 in Leipzig, Schüler der Dresdner Akademie, lebte in Dresden), dem Schwiegersohn Gust. Friedr. Papperitz', aus dessen Nachlaß die ganze Sammlung stammt, die nun zur Versteigerung kommt. Mit dem Katalog 993 erscheint zugleich Katalog 994, der eine Sammlung von Gemälden alter Meister aus süddeutschem Schloßbesitz enthält, die am 28. Januar versteigert wird.

Paris

Demnächst wird die Sammlung des Pastors Goulden aus Sedan öffentlich versteigert werden. Goulden besitzt hauptsächlich Tapisserien und Möbel aus dem 17. und 18. Jahrhundert.

Versteigerungsergebnisse

Vom New Yorker Kunstmarkt

Langsam und zögernd nur hat die gegenwärtige Saison in den zwei Hauptauktionsräumen, den Anderson Galleries und den American Art Galleries, sowie in den zahlreichen kleineren Etablissements eingesetzt. Man verkaufte zunächst unbekannte Büchereien, Einrichtungen, kleinere Kunstgegenstände verschiedener Art, ohne daß irgendwelche Preise von Bedeutung erzielt wurden. Bis endlich in den Anderson Galleries die vielseitige Bücherei des verstorbenen Samuel P. Avery vom 10.—12. November zur Versteigerung gelangte und die respektable Summe von $ 104629 eintrug. In ihr fanden sich zahlreiche alte Drucke aus den verschiedensten Offizinen, auch eine hervorragende Handschrift des 15. Jahrhunderts (Nr. 631), ein Stundenbuch mit 15 Miniaturen, vielen Initialen usw., das das Wappen Camille de Neufville de Villeroy, Erzbischofs von Lyon auf dem Einband trägt, ferner eine Anzahl Amerikana, und besondere Ausgaben neuerer Werke, z. T. aus dem ehemaligen Besitz berühmter Männer wie z. B. Nr. 972 Oliver Goldsmiths „History of the Earth", London, 1779, das einst George Washington gehört hatte und sein Autogramm und Ex Libris enthält ($ 1200). Diesem Verkauf folgte der des ersten Teiles der Bücherei Henry F. Du Puy, einer Sammlung von Amerikana, die die hohe Summe von fast $ 50000 erreichte. Ein einziges Werk, Nr. 453, „A shorte and briefe narration of the two navigations and discoveries to the Northwest partes called Newe Fraunce" von John Floris, London, 1580, ein freilich außerordentlich seltenes Buch, kostete $ 5600.

Dann kam der „große Tag" in diesen Galleries, als am 20. November 125 vielfach erlesene, signierte und sehr seltene Whistler Lithographien zum Verkauf standen. Der Whistlerkultus hierzulande ist letzthin stark gestiegen. Im Frühjahr dieses Jahres erzielte eine Sammlung Whistlerscher Radierungen in denselben Galleries sehr bedeutende Preise, so „Truthühner", 2. Zustand, signierter Künstlerdruck mit sorgfältig gezeichnetem „Schmetterling", eines der Blätter der zweiten Venediger Serie, $ 975. Die Lithos aber übertrafen diesmal im allgemeinen sogar noch die Radierungen. Und wie das so zu geschehen pflegt — und hierzulande, wo man sich auf „Aufmachung" und Schaffung der richtigen Stimmung wunderbar versteht, wohl noch mehr als anderswo —, eine Anzahl keineswegs besonders bedeutender, nicht signierter Blätter, wie z. B. Nr. 96, „Little Evelyn", das im freihändigen Verkauf für etwa $ 10 jederzeit erstanden werden kann, mußte mit $ 160 bezahlt werden! Den Clou dieser von Doktor Jessop in London, der 1917 starb, zusammengebrachten und auf Anraten J. Pennels nach New York verschifften Sammlung (sie hätte eigentlich in Christies Räumen versteigert werden sollen, wo sie damals kaum die riesigen Preise wie jetzt hier davongetragen haben dürfte) war Nr. 123: „Draped Figure Reclining", ein junges, sich auf ein Sofa zurücklehnendes Mädchen, ein in Paris hergestellter signierter Farbendruck in grau, grün, rosa, gelb, blau und purpur, von dem nur noch ein einziges anderes Exemplar vorhanden sein soll, und den Pennell in seinen Anmerkungen zum Katalog „den schönsten Farbendruck der Neuzeit" nennt. Er kostete volle $ 3600. Ein wunderbarer Lithotint, die Themse darstellend, vom Savoy Hotel aus gesehen, signiert, Nr. 104, brachte es auf $ 1275. Händler, die aber wohl im Auftrage von Sammlern boten, waren die Käufer, Knoedler im ersten, Kahlo & Co. im zweiten Falle. Die Anderson Galleries haben mit diesem Verkauf sicher einen Triumph davongetragen. Die in der Beilage angegebenen Einzelpreise dürfen aber nicht ohne weiteres zum Maßstab für Preise Whistlerscher Lithos in New York genommen werden, weil eben allerhand „psychologische Momente", darunter Pennels Eintreten für die Sammlung und seine Notizen zum Katalog, das bekannte, oben schon gestreifte Phänomen, daß hervorragende Stücke weniger bedeutende, ja fast minderwertige mit sich in die Höhe ziehen, daß eine größere und dazu bekannte Sammlung von vornherein größere Preise als einzelne Blätter verbürgt, und noch so manche andere dabei mitsprachen.

In diesem Überblick der Novembertätigkeit in den Anderson Galleries muß noch der Verkauf, am 8. November, einiger Bilder und eines großen Gobelins erwähnt werden, der, von seiner Kunstmarktbedeutung ganz abgesehen, ein grelles Schlaglicht auf die Art und Weise wirft, wie man in diesem Lande, das doch einzig und allein für die Freiheit und „Sicherheit der Demokratie" in der ganzen Welt in den Krieg zog (so lauteten ja wohl des Präsidenten Wilson stolze Worte), mit dem Privateigentum deutscher Bürger, trotz des bekannten alten preußisch-amerikanischen Vertrages, umgegangen ist, und das noch dazu ein volles Jahr nach dem Waffenstillstande! Der Gobelin und sechs Gemälde befanden sich nämlich hier bei Händlern in Kommission. Daß sie so lange der Konfiskation, der alles deutsche Eigentum verfallen sollte, entgangen waren, ist erstaunlich genug. Aber schließlich wurden sie eben doch entdeckt und mußten in den Auktionssaal, wie vor ihnen schon so manche andere Werke. Ein Land, das z. B., wie es hier vorgekommen, einem Manne einen Siegelring, den er für einen Deutschen in Verwahrung hatte, abnimmt und ihm nicht einmal erlaubt, ihn wieder zu erstehen, kann natürlich nicht vor Bildern und Wandteppichen halt machen. Diese sind ja nur ein Zeichen dafür, wie die Deutschen, auch auf dem Gebiete der Kunst, „die Welt und alles, was darin ist, erobern wollten". Deshalb muß man sie ihnen eben abnehmen und außerdem, im Interesse der Weltkultur, strengstens verbieten, daß sie, auch auf indirektem Wege, etwa wieder in Hunnenhände zurückfallen! Deshalb stand diesem, und standen früher ähnlichen Verkäufen die warnenden Bedingungen voraus, daß diese Gegenstände nur an amerikanische Bürger verkauft werden dürften. Wehe, wenn das nicht geschehen wäre! Der Gobelin, der einer Münchner Firma gehört hatte, Nr. 594 des Kataloges, aus Seide und Wolle gewebt, schildert die Schlacht bei Arbela und gehört der nach den Zeichnungen Charles Lebruns gewobenen bekannten Serie der Geschichte Alexanders des Großen an. Dr. Riefstahl, der den Gobelin im Kataloge des näheren bespricht, weist nach, daß er wahrscheinlich ein Geschenk Ludwigs XIV. an Mlle. de Montpensier war. Die Bordüre fehlt, und deshalb kam der Preis nicht über $ 3800 hinaus. Doch ist auch ganz im allgemeinen zu bemerken, daß die hiesigen Preise für Wandteppiche, von gotischen etwa abgesehen, nicht so hohe sind, wie man in Europa anzunehmen scheint. Davon wird noch einmal im nächsten Heft die Rede sein müssen. Von den sechs gleichzeitig verkauften Gemälden aus ehemals deutschem Besitz seien angeführt: Nr. 588, Schule von Ferrara: „Kreuztragung", ca. 1500, 14×20 inches, $ 1500 (Käufer: Warwick House); Nr. 589, Schule François Clouets: Bildnis eines Adligen, 16×12 inches, $ 975 (dito); Nr. 590, G. Terborch (zugeschrieben): Bildnis eines jungen Mädchens in voller Figur, 25×19 inches, $ 2900 (Ehrich Galleries).

In einem späteren Gemäldeverkauf aus verschiedenem Besitz in den Anderson Galleries am 21. November trug ein „Elsäßer Mädchen" im Landeskostüm von J. J. Henner $ 475 ein (Knoedler). (Weitere Ergebnisse teilen wir in unserer Beilage mit.) F.

Aus der Sammlerwelt und vom Kunsthandel

Henry C. Frick †

Am 21. Dezember starb hier der Großindustrielle, Milliardär und seit etwa 15 Jahren als Kunstsammler großen Stils bekannt gewordene Henry C. Frick, fast 70 Jahre alt. Er war ein „selfmademan" gewesen, Sohn eines aus einer Schweizer Familie stammenden Farmers, der sich schon in jungen Jahren zu großem Reichtum emporgearbeitet und dem es auch keineswegs dabei an Skrupellosigkeit gefehlt hatte. Ja in einem Arbeiteraufstand trat er selber den Aufständigen mit dem Revolver entgegen und wäre fast das Opfer eines Attentats durch einen bekannten russischen Anarchisten geworden. Seine Ziele gingen ins riesige, und Hindernisse gab es für ihn nicht. Und das charakterisierte ihn auch als Sammler, als er sich dieser Tätigkeit hinzugeben begann. Er ließ sich einen großartigen, im italienischen Stil gehaltenen Palast an der Millionärsstraße, der 5. Avenue, erbauen und ihn von vornherein darauf anlegen, daß er sich als Museum für eine bedeutende Kunstsammlung eigne. Denn von Anbeginn hat diesem Manne, der in keiner Weise lebenden Künstlern ein Mäcen war — man erzählt sich da sehr seltsame Dinge — als Ziel vorgeschwebt, seine Sammlung später der Öffentlichkeit zu hinterlassen. Und es heißt nun auch, daß sein Testament die Bestimmung enthalte, daß sein Palast mit sämtlichen Kunstschätzen und einem entsprechenden Kapital zur Verwaltung derselben der Stadt zufallen solle. Da Frick erst vor wenigen Jahren einen Teil der Morganschen Kunstwerke, vor allem dessen Fragonards und Porzellan, um Riesensummen (die ersteren allein um 1¼ Million Dollars) an sich gebracht hatte, werden diese nun doch noch öffentliches Eigen-

tum, nachdem die Handlungsweise Morgans jun. nach dem Tode seines Vaters die bitterste Enttäuschung in den hiesigen Kunstkreisen hervorgerufen hatte, da er den frommen Wunsch des Vaters, seine ganze Sammlung öffentlichen Instituten zu überlassen, nicht als Befehl ansah, sondern zum Verkauf eines großen Teiles derselben schritt.

Seitdem das Metropolitan Museum die Altmannkollektion mit ihren fast unvergleichlichen Rembrandts und Frans Halsgemälden als Erbe erhalten, ist hierzulande eine derartige öffentliche Kunststiftung nicht mehr vorgekommen, obwohl die erst ganz kürzlich gemeldete Freerstiftung an das Smithonian Institut in Washington ihr in gewissem Sinne nahekommt, und, wie ebenfalls bereits mitgeteilt, auch Philadelphia ja nicht leer an großartigen Stiftungen ausgegangen ist.

Frick, dem kaum ein besonderer persönlicher Geschmack eignete, wenn er auch im Laufe der Jahre sicher viel gelernt hat, wobei er aber stets die Klugheit besaß, sich auf wirklich sachverständiges Urteil zu verlassen, begann im Geschmack seiner Zeit und seines Landes seine Sammlung mit Meistern der Barbizonschule, wohl zunächst mehr aus einer Art Millionärsehrgeiz als aus Kunstliebe. Und so hat er dann auch immer den Sammlergeschmack der reichen Amerikaner gezeigt, der einmal auf das 18. Jahrhundert und sodann auf erstrangige Meisterwerke der früheren Jahrhunderte, namentlich Rembrandts ausging. Den Gemälden hat er später aber auch noch Emaillen, Limoges wie byzantinische, Bronzen (bei denen ihm Bode behilflich war) und Porzellan hinzugefügt und so sein Heim zu einem veritablen Museum von außerordentlicher Bedeutung ausgestattet.

Seine Gemäldegalerie allein soll 140 Bilder enthalten, darunter Werke allerersten Ranges, denn auf den Preis kam es ihm dabei gar nicht an. Er hatte es ja auch danach. Die bedeutendsten Gemälde sind wohl das Selbstbildnis Rembrandts aus dem Jahre 1658, Holbeins „Zweites Porträt des Thomas Cromwell", F. Hals' „Bildnis eines Künstlers", Rubens „Porträt des Marquis Spinola", v. Dycks „Porträt des Paolo Adorna", ein Porträt Philips IV. von Velasquez, je ein Gemälde von Greco und Goya, Gainsboroughs berühmte „The Mall" und die erst kürzlich erworbenen Werke: „Heiliger Franziskus in der Wüste" von Giovanni Bellini, ein wahres Wunderwerk, über das ich schon, noch vor dem Kriege, im „Cicerone" anläßlich seiner Wiederfindung und Ausstellung im Burlington House in London berichtet habe; sowie Vermeers „Liebesbrief", der erst vor wenigen Wochen aus Berlin in Fricks Besitz überging als trauriger Beweis für den Exodus von Meisterwerken aus Deutschland.

Nicht weniger als zehn Millionen Dollars soll Frick auf seine Sammlungen verwandt haben, wahrscheinlich sogar mehr: ja manche sprechen von 50 Millionen! Da er etwa hundert Millionen besessen hat, also wenigstens ein Zehntel. Er hat mithin seinen Zehnten der Kunst und damit zugleich der Öffentlichkeit geweiht, und so auch die Seite mancher dieser gewaltigen amerikanischen Kraftmenschen und „Industriekapitäne" einer nun wohl zu Ende gehenden Zeit dargetan, die einen mit diesen, den Raubtieren gefährlich nahekommenden, auch als amerikanische Napoleons oft bezeichneten Persönlichkeiten bis zu einem gewissen Grade fast aussöhnen könnte. Denn so viel ist wahr: Wenn ihnen diese Seite eignet, so schaffen sie etwas Großes und Bleibendes für die Allgemeinheit, das sonst ungetan bliebe.

Frank E. W. Freund.

Die Notiz von dem Vermächtnis des kürzlich verstorbenen Henry C. Frick in Heft 24 des Cicerone ist dahin zu berichtigen, daß dieser seine Schätze

Echte alte Gobelins

sucht zu kaufen die Kunsthandlung Karl Haberstock, Berlin W 9

Bellevuestraße 15

Für den Nachweis bedeutender Stücke zahlt dieselbe unter Zusicherung strengster Verschwiegenheit eine hohe Vermittlungsgebühr

nicht dem Staat, sondern der Stadt New York zugewendet hat. Das ganze Haus soll als Frick-Museum bestehen bleiben, aber erst nach dem Tode der Witwe der Öffentlichkeit übergeben werden.

Darmstadt

Am 14. Dezember 1919 wurden in Darmstadt, Wilhelmstr. 4 die Ausstellungsräume des dorthin übersiedelten Verlags Karl Lang eröffnet. Neben Gemälden von Max Beckmann und Walther Ruttmann, sowie Plastiken von Else Becker und Well Habicht werden graphische Blätter von Max Beckmann, Walter Gramatté, Max Kaus, Otto Müller, Karl Schmidt-Rottluff und Fritz Schaefler gezeigt.

Der Verlag, in dem soeben das von Hans Theodor Joel herausgegebene „Graphische Jahrbuch" (Liebhaberausgabe M. 90.—, einfache Ausgabe M. 15.—) erscheint, wird besonders die neue Graphik pflegen und Einzelblätter sowie Mappen moderner Künstler herausbringen.

Neue Kataloge

Karl W. Hiersemann, Leipzig, Königstr. 29. Katalog 475. Kunst: Archäologie, Architektur, Malerei, Skulptur, Kupferstich, Graphische Kunst, Handschriften, Inkunabeln, Kunstgewerbe, Einbände, Orientalische Kunst. Eine Auswahl seltener und schöner Werke.

F. Lehmann, Frankfurt a. M., Römerberg 3, I. 15. Verzeichnis von alten Städte-Ansichten.

A. Mak, Amsterdam, Collection Léonce Rosenberg, Paris (14 Lichtdrucktafeln).

Friedrich Meyer, Leipzig, Teubnerstr. 16. Ant.-Katalog Nr. 153. Italien und die Renaissance. Reisebeschreibungen und Kupferwerke. Deutsche und fremde Literatur. Kultur, Geschichte und Sprache, Chodowiecki usw.

Oskar Rauthe, Berlin-Friedenau, Handjerystr. 72. Antiquariatsverzeichnis Nr. 80. Neuerwerbungen hierin u. a. ein weiterer Teil der Bibliothek des Romantikers de La Motte Fouqué.

Roßberg'sche Buchhandlung, Leipzig, Universitätsstraße 15. Antiquariatskatalog 15. Deutsche Literatur des 18. u. 19. Jahrh. in Erstausgaben u. Frühdrucken, Almanache, Kalender, Taschenbücher.

Eduard Walz, München, Promenadenplatz 21, II. Katalog 2. Alte Meister der Graphik: Americana, Porträts, Ansichten, Farbstiche.

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Hannover, Große Aegidienstr. 4. Telefon Nord 429
Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone":
BERLIN: Dr. Karl Schwarz, Berlin W. 30, Aschaffenburger Str. 20 / MÜNCHEN: Kurt Pfister, München, Kaulbachstr. 40 / WIEN: Dr. Heinr. Glück, Wien I, Grünangerstr. 10 / DEN HAAG: Dr. Otto Hirschmann, Ryswyck, Z. H., Leeuwendaal laan 61 / NEW YORK: Frank E. Washburn Freund, 120 Haven Avenue New York City
Verlag, Geschäftsstelle u. Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2 Telefon 13467

Erscheinungstermin

Heft 2	29. Januar
„ 3	12. Februar
„ 4	26. Februar
„ 5	11. März

Redaktionsschluß

Heft 2	23. Januar
„ 3	6. Februar
„ 4	20. Februar
„ 5	5. März

Neue Kunst
Hans Goltz
München

Januar-Ausstellung
Georg Schrimpf
Gemälde + Graphik
Kunstgewerbe
Katalog mit 10 Abbildungen, einem Holzschnitt vom Stock und einer Lithographie als Umschlag 3 Mark

Ausschließl. Vertretung für: Albert-Bloch
Davringhausen
Eberz + Grosz
Kars + Klee
Mense + Schrimpf

Asiatischer und europäischer Geist in der Kunst

Von PAUL COHEN-Portheim

II. (Fortsetzung und Schluß aus Heft 1.)

Will man erkennen, welches Element Europa zu dieser Intuitionskunst fehlt, so muß man die große asiatische Kunst betrachten. — Wenn das rationalistische Europa das Gefühl verachtete, so geschah das, weil es nur das Gefühl, das unter dem Verstand liegt, kannte, weil die europäische Gefühlskunst, Kunst des Instinktes und ein Kind der Angst war. Kunst des über dem Verstand gelegenen Gefühles offenbarte sich in Europa nur in einzelnen überragenden Werken. Die Entwicklung des Individualismus bringt es mit sich, daß aus dem sinkenden, allgemeinen Gefühls- und Kunstniveau in einsamer Größe einzelne Individuen hervorragen. Diese überragenden Künstler kennt der Osten nicht, und sie würden ihm in ihrer isolierten Größe und Einsamkeit mitleidenswert erscheinen. Diese Größten zeigen uns das Niveau der zukünftigen Intuitionskunst. Will man dagegen die Kunst Asiens schildern, so stehen einem keine Künstlernamen zur Verfügung (ebenso, wie auch die Zeit die Namen der großen Maler, die in Chartres und der großen Bildhauer, die in Rheims wirkten, nicht aufbewahrt hat). Wir wissen nicht, wer der Bildhauer der Sphinx war, wer die assyrischen und babylonischen Friese schuf, und selbst in der viel späteren, chinesischen Kunst ist es schwer, ein Werk einem bestimmten Künstler mit Sicherheit zuzuschreiben. Das Volksgefühl schuf das Kunstwerk, das allgemeine Gefühlsniveau drückt sich in ihm aus. Man hatte dort in viel geringerem Maße die Überzeugung von dem Werte des Individuums: dem Asiaten ist der Begriff des „originellen" Künstlers unverständlich.

Darum ist auch der Lehrgang der Künstler ein so grundverschiedener. Das eine Extrem sahen wir im modernen Europa, wo der Künstler alle Tradition verachtete und jede Schulung als eine unberechtigte Zwangsherrschaft über seine Individualität ablehnte, wo ein jeder sorgsamst das hütete und pflegte, worin er von anderen abwich, und nur einen Wunsch kannte: individuell zu sein. Das andere Extrem zeigt uns die chinesische Malerei, in der jede Darstellungsart, jede Naturform ein für allemal festgesetzt ist. Der junge Künstler lernt die Malerei wie ein Alphabet. Es gibt eine absolut festgesetzte Art, wie das Gewölk, das Gestein, das Wasser, die Tracht und selbst das Menschenantlitz wiederzugeben sind. Je vollkommener er diese beherrscht, je unindividueller er also ist, um so bedeutender ist der Künstler. In diesen beiden Extremen zeigt sich, wie in jeder Karikatur, das Typische. Europa strebte zum großen Individuum, Asien zum universellen Höchstniveau. Darum kann man die Kunst Europas seit der Renaissance nur in den Werken der Größten kennenlernen. (Man denke an Holland ohne Rembrandt und Hals, Deutschland ohne Dürer und Holbein, an die englische Literatur ohne Shakespeare, an die Musik ohne Bach, Mozart und Beethoven — es bleibt ein lebloser Rumpf.) Die Kunst Asiens aber kann man in einem beliebigen, anonymen Kunstwerk, ja in einem Werke des Kunstgewerbes, etwa einer frühchinesischen Vase, verstehen lernen.

Whistler hat einmal gesagt: „Ein Japaner malt einen Blütenzweig — und es ist der ganze Frühling; ein Europäer malt eine große Frühlingslandschaft mit einem Wald von blühenden Bäumen, — und sie hat nicht den Wert einer einzigen Blüte." Überaus fein gibt dieser Spruch den Kontrast wieder: das ist das „Asiatische" und das „Europäische". (Whistler sprach von der Kunst der achtziger Jahre.) Der Japaner malt den Geist des Frühlings, den er durch den Blütenzweig symbolisch ausdrückt, der Europäer

bildet die physische Tatsache nach, und weil der Geist — an den er ja nicht glaubt — fehlt, bleibt sein Werk gefühllos und tot.

* * *

Vor allem in der buddhistischen Kunst Chinas und Japans kann man Intuitionskunst kennen lernen. — Die Wiege des Buddhismus ist Indien, und in der indischen Metaphysik liegt die Wurzel der Intuitionskunst. Tagore sieht mit genialem Scharfblick den grundlegenden Unterschied zwischen der griechischen und der indischen Kultur schon in ihrem Ursprung. Griechische Kultur ist ein Produkt der Stadt, „sie hat eine Wiege aus Ziegeln und Mörtel", indische Kultur stammt aus den Urwäldern, in denen die arischen Eindringlinge sich niederließen. Sie blieb in steter Berührung mit der Natur, mit Tier- und Pflanzenwelt. Hier trennen sich gleich am Anfang die Entwicklungswege. Griechenland verfolgt weiter das Prinzip der Trennung, fördert den Intellekt und den Individualismus. Es isoliert den Menschen von der nichtmenschlichen Schöpfung (die er nur menschlich beseelt versteht, daher die Faune, Dryaden, Nymphen usw.), es sieht in dem Menschen das Maß aller Dinge, und die konsequente Entwicklung dieses Geistes führte zur Wissenschaft. Diese schafft dann das Ideal des Menschen als Herrscher über eine besiegte, feindliche Natur.

Indien beginnt im Universalismus und bleibt in ihm. Über den Universalismus ist keine Entwicklung denkbar, nur vertieft sich das Verständnis des Universums. Aus einem naiven wird ein durchgeistigter Pantheismus, der Veda folgen die Upanishads. Es ist eine Entwicklung vom primitiven zum entwickelten Gefühl, vom Instinkt zur Intuition. Indien erkennt rein aus dem Gefühl, daß die Sinnenwelt ein trügerischer Schein: Māja ist (was die europäische Metaphysik Jahrtausende später durch Kant, und die europäische Wissenschaft erst im 20. Jahrhundert auf dem Verstandeswege entdeckt). Weil Indien die Einheit von Mensch und Welt fühlt, sieht es das Ideal in der vollkommenen Einheit, in der Harmonie und erkennt das „Ich" als das Hindernis zu dieser. Weil es aber nicht an die Sinnenwelt, sondern an die Geisteswelt glaubt, sucht es eine innere Harmonie. Indien will den Menschen nicht zum Herrscher über die feindliche Natur machen, sondern will die Einzelseele in der Universalseele verschmelzen lassen.

Das ist der Geist Indiens und er zeigt sich am reinsten und höchsten in der Buddhistischen Kunst Chinas und Japans.[1] Die Buddhistische Kunst Chinas beruht nicht auf dem spezifisch buddhistischen, sondern auf dem allgemein indischen Ideal: dem der Harmonie mit dem Universalgeist, diese ist das Ziel der Malerei und Skulptur, der Grundgedanke der chinesischen Mystik seit Lao-tse.

Diese Kunst ist durchaus „einfühlend", aber im höchsten Sinne des Wortes: nicht in die Materie, in Māja, sondern in den Universalgeist, in Brahma sucht sie die Einfühlung. In dem Weltgeist sucht sie die Harmonie, das Tao. Sie sieht im Sinnlichen nur die Verkörperung des Übersinnlichen, darum wirkt sie stets mystisch und bleibt immer symbolisch.

Es ist nicht mehr die primitive Symbolik der Weltangst, die Fabelwesen erschuf, es

[1] Der Buddhismus war in Indien selbst nicht schöpferisch in der Kunst, denn er war eine Verstandesreaktion gegen den Brahmanismus, etwa der indische Protestantismus, aber durch ihn wurden auch die früheren indischen Ideen nach China übertragen. Sein Schicksal ist eigentümlich, in Indien selbst starb er bald wieder aus, aber er eroberte Tibet, China und Japan. Bei dieser Eroberung büßte er jedoch seinen Charakter ein, und was sich durch ihn übertrug, war gerade das, was er in Indien bekämpft hatte. Es gelang dem protestantischen Missionär, die halbe Menschheit zum Katholizismus zu bekehren!

Ewald Dülberg. Bildnis Dr. Kantorovicz.

Zu dem Aufsatz von Kasimir Edschmid „Die Darmstädter Sezession".

ist die Symbolik, die der Intuition entspringt, der Einsicht, daß „alles Vergängliche nur ein Gleichnis ist“. — Chorus mystikus!

Es bleibt sich darum ganz gleich, was diese Kunst darstellt, und sie stellt mit Vorliebe gerade die gewöhnlichsten und niedrigsten Dinge dar. — Beim Anblick der größten Dinge empfindet schließlich ein jeder das Gefühl der Größe und der Ewigkeit. Der Himalaja oder der Ozean und das Riesenhafte in der Kunst sind zu allen Zeiten und bei allen Menschen ihrer Wirkung sicher. Das primitive Gefühl drückt seine Weltangst in den Riesensymbolen der assyrischen Cherubim, in der Sphinx und in der Pyramide aus, die Intuition hat die Wirklichkeit durchschaut und die Sinnenwelt überwunden, darum wird ihr alles zum Symbol. Sie hat die Einheit und Allgegenwart des Geistes gefühlt, und sie sieht ihn gleichwertig in allem. Jede Naturform ist ihr eine Hülle, durch die der Geist leuchtet, und es ist ihr gleich, ob sie einen Bambushalm oder den Buddha darstellt, denn beide sind ihr gleichwertige Symbole des einen Geistes. So ist „jedes Kunstwerk symbolisch und weist über sich selbst hinaus“ und darum „malt der Japaner einen Blütenzweig, und er ist der ganze Frühling“.

* * *

Wir sehen also, daß im letzten Grunde der Unterschied des asiatischen und des europäischen Kunstideales auf dem verschiedenen Glauben beruht. In diesem Sinne ist die Kunst immer Ausdruck der „Religion“. Europa glaubt an die Materie, Asien an den Geist. Die europäische Kunst seit der Gotik hat die Geisteswelt geleugnet, da aber jede Kunst, wie überhaupt alles Menschenstreben stets Einheit sucht, so hat sie Einfühlung in die Außenwelt, Vereinigung mit der Wirklichkeit zu erreichen gesucht. Kunst ist aber Geist, der sich in Materie manifestiert und Geist kann sich nur mit Geist vereinigen; sucht er in der Sinnenwelt aufzugehen, so stirbt er an dem Versuche.

Darum lag um die Jahrhundertwende die europäische Kunst im Sterben. Wohl nie hat es eine Zeit gegeben, in der die Kunst eine so geringe und so unwürdige Rolle gespielt hätte. Die asiatische Kunst war Angelegenheit des ganzen Volkes, der Künstler unterschied sich nur durch größere, schöpferische Begabung von den anderen. Darum (und nicht wegen einer besonderen, „kunstgewerblichen Begabung“) ist dort jeder Gebrauchsgegenstand ein Kunstwerk; selbst dem geringsten Handwerker war es unmöglich, einen Gegenstand herzustellen, der bedeutungslos gewesen wäre. Das künstlerische Gefühl zeigte sich in der Kleidung, in dem Geschirr, in jedem Haus, mit allem, was es enthielt; wollte man aber ein Fest feiern, so entrollte man ein Bild und hing es an die Wand (wie fein ist die Kunstliebe, die den Genuß nicht durch immerwährendes Zusammensein mit dem Kunstwerk abstumpfen will), stellte eine Vase mit Blumen, die mit dem Bilde übereinstimmten, vor dasselbe, und lud dann seine Freunde ein, den Genuß zu teilen. Kunst durchdrang den Alltag, höchste Kunst bot der Festtag.

Im „wissenschaftlichen Zeitalter“ war die Kunst aus dem Leben des Volkes verschwunden. In grotesk-häßlichen Mietskasernen wohnten geschmacklos gekleidete Menschen (am Geschmacklosesten, wenn sie sich zum Feiertag geschmückt hatten); ihre Möbel, ihr Geschirr, alles was sie umgab, war in Form, in Farbe, in Qualität und in Material eine einzige Todsünde wider den heiligen Geist der Kunst. Die Reichen waren „kunstliebend“, d. h. sie kauften sich Bilder von einem berühmten Künstler, wie sie sich Schuhe von einem berühmten Schuhmacher kauften. Sie konnten es sich sogar leisten, jemand zu bezahlen, damit er den ihnen selbst fehlenden Geschmack und „Kunstsinn“ liefere,

Reinhold Ewald. Ruhiger Tag.

Zu dem Aufsatz von Kasimir Edschmid „Die Darmstädter Sezession".

sie umgaben sich nicht nur mit kostbaren, sondern auch oft mit schönen Dingen — nur paßte diese Umgebung dann nicht zu ihnen. Die wenigen aufrichtigen Kunstfreunde aber wurden zu „Ästheten", d. h. sie wandten dem Leben den Rücken und schufen sich eine Kunstlüge, weil sie keine Kunstwahrheit finden konnten.[1] Jede Kunst zerfiel in solche für die Menge, und solche für die Eingeweihten. Die Menge ging zur Operette (die Zeit, wo die Operette ein Kunstwerk war, war schon vorüber), die Elite hörte Musik, für deren Genuß eine Verstandeserziehung Voraussetzung war. Die Menge „schmückte ihr Heim" mit Öldrucken und Glasmalereiimitationen, die Elite „sammelte" italienische Primitive oder Engländer des 18. Jahrhunderts und hing sie in eine Gemäldegalerie. Die Menge las Nick Carter oder die illustrierten Zeitungen, die Elite Luxusausgaben irgendeines „Dekadenten".

Der Künstler aber, den eine zeitgemäße Psychologie als ein Mittelding zwischen Verbrecher und Irrsinnigen entlarvt hatte, war sich bewußt, gänzlich außerhalb des Lebens

[1] Hierauf basiert auch das Antiquitätensammeln. Soweit es nicht einfach Modesache ist, entspringt es der Verzweiflung an der eigenen Epoche.

der Zeit zu stehen. Je nach seinem Charakter reagierte er hierauf. Die meisten, durch die Not gezwungen, baten die Gesellschaft um Entschuldigung, daß sie (anders) geboren seien und beeilten sich, der Tagesgeschmacklosigkeit zu huldigen. Diejenigen Künstler, welchen diese Kapitulation vor dem Feind unmöglich war, zogen sich von dem Leben zurück und predigten die Lehre von dem Selbstzweck der Kunst: L'art pour l'art, oder sie wurden aus Ekel zu Revolutionären. In die eine oder andere Kategorie gehören alle großen Künstler dieser Zeit.

Diese Revolutionäre bereiteten den großen Umschwung, die Rückkehr zum Geiste, vor. Von außen gesehen kam der Zusammenbruch der „europäischen Zivilisation" durch Weltkrieg, Hunger und Revolution, doch sind diese nur die äußeren Folgen der inneren Wandlung, die sich zuerst in Köpfen einiger Denker vollzog. Ruskin uud Morris, Nietzsche, Tolstoi, Dostojewski und Strindberg waren die Totengräber des Rationalismus und die geistigen Urheber der Revolution. Die „europäische" Kunst ist tot, und damit erwacht die Kunst in Europa zu neuem Leben.

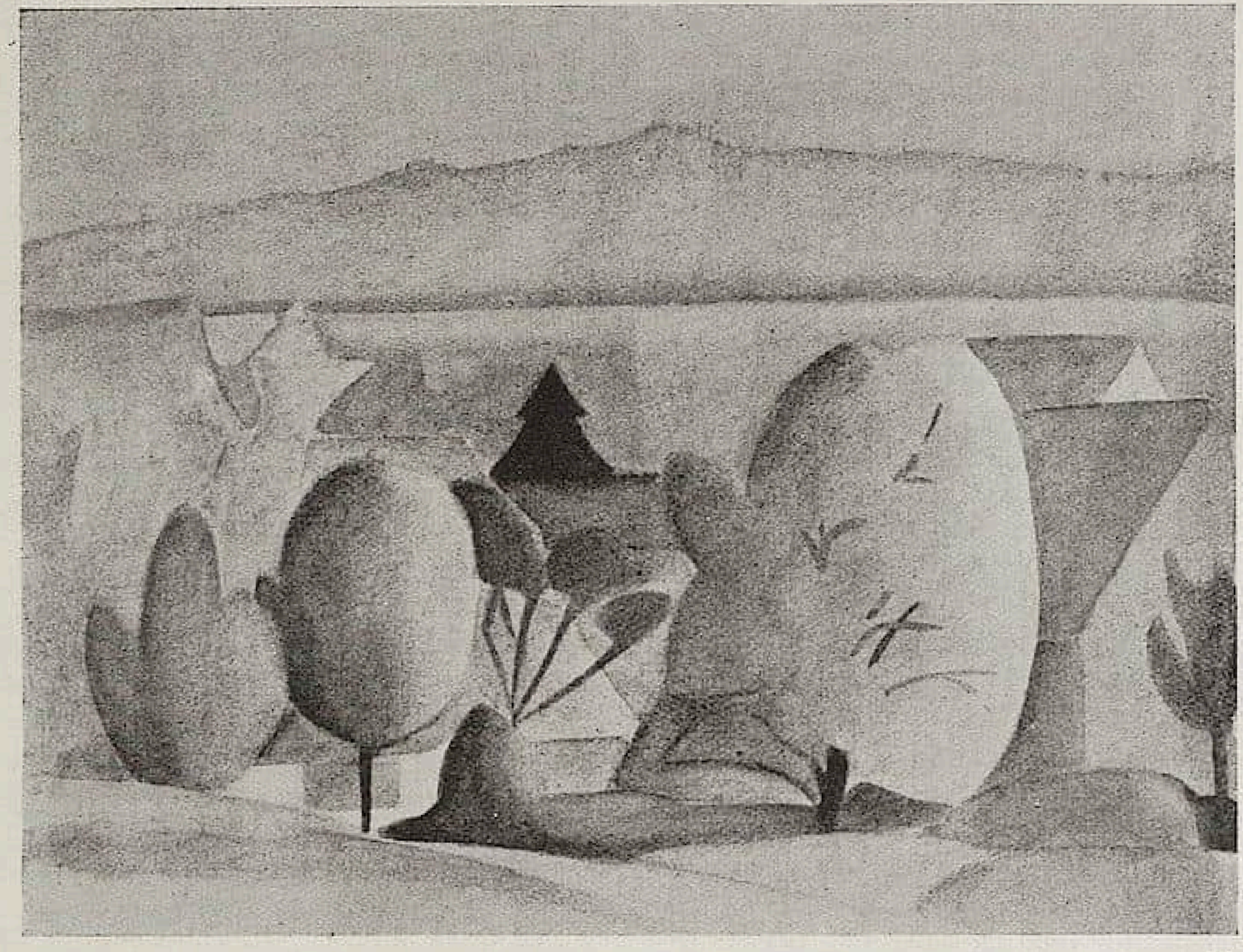
* * *

Die Kunst in Europa ist heute nicht mehr das, was ich „europäische Kunst" nannte, und die Kunst in Asien ist schon seit Jahrhunderten nicht mehr das, was ich als „asiatische Kunst" bezeichnet habe. Europa hat sich dem östlichen Idealismus genähert, und Asien (gerade Ostasien) ist von dem europäischen Materialismus beeinflußt worden. So nähert sich die Zeit, wo sie ihre Verwandtschaft erkennen und zusammenfließen werden, um eine neue und höhere Kunst zu schaffen. Bedingung dazu ist, daß sie denselben Glauben haben, dieselbe Wahrheit suchen.

Alles weist darauf hin, daß dieser Glaube im Entstehen begriffen ist. Man hat gesagt, daß alle Religionen denselben Inhalt haben, und das ist insofern wahr, als die Grundlage aller Religionen die Überzeugung ist, daß die Welt eine Schöpfung des Geistes ist. So verschiedenartig die Symbole sind, in denen die Religionen diesen Geist verkörpern — verschiedenartig, wie die Völker und Zeiten, denen sie entsprangen — so gleich bleibt sich der Grundgedanke aller Religionen, aller Metaphysik und aller Kunst.

Hierin hat nur das wissenschaftliche Zeitalter eine Ausnahme gemacht. Es hat versucht, den Geist als ein Produkt der Materie zu erklären. Als Wissenschaft erkannte man nur die „exakte Wissenschaft" an, d. h. die Wissenschaft, die sich mit den Dingen beschäftigt, die man messen kann — und dazu gehört der Geist nicht. Messen kann man die Materie, nicht den Geist, und messen kann man das, was statisch ist — aber nicht die Bewegung und den ewigen Wechsel. Man hatte alles gemessen und glaubte alles zu kennen, man hatte das Leben bis zu seinen einfachsten Erscheinungsformen reduziert, dann aber stand man wieder vor dem Rätsel. Die exakte Wissenschaft blieb die Antwort auf die Frage über den Ursprung des Lebens schuldig. Damals entstand das Wort von dem „Bankrott der Wissenschaft".

Nun aber brach auf allen Gebieten der Wissenschaft eine Flut von Entdeckungen und neuen Ideen herein und diese haben der „exakten Wissenschaft" ihre Basis — die Materie — geraubt. In unserer Zeit ist es die Wissenschaft, die ihren Glauben als Aberglauben erkannt hat, und nach einem neuen ringt. Die Wirklichkeit, die man zu kennen glaubte, hat sich als ein Trugbild erwiesen, die vorige Gelehrtengeneration glaubte die „ewigen Naturgesetze" enträtselt zu haben, die jetzige gesteht, daß sie nur Theorien, nur Wahrscheinlichkeiten kennt, sicher weiß sie nur das eine: daß das Weltbild, welches der menschliche Verstand für die Wirklichkeit hält, nicht die Wirklichkeit,



Erna Pinner. Landschaft (Aquarell).

Zu dem Aufsatz von Kasimir Edschmid „Die Darmstädter Sezession".

nicht die Wahrheit ist. Unser Verstand und unsere Sinnesorgane kennen nur einen nicht bestimmbaren Bruchteil der Wirklichkeit, auf das, was darüber und darunter liegt, reagieren unsere Sinne nicht, und unser Verstand kann es nicht registrieren. Was man Materie, das Solide, das Meßbare nannte, ist nur eine Wirkung verborgener Kräfte, und was sind diese Kräfte, wenn nicht das Unfaßbare, dem man den Namen: Geist gegeben?

So bestätigt die Wissenschaft des 20. Jahrhunderts die Grundlehre aller Religionen, sie setzt den Geist wieder in seine Rechte ein.

Die neuesten europäischen Theorien gleichen auf ein Haar den Lehren der ältesten indischen Metaphysik; was damals die Intuition vorausgeahnt hatte, das bestätigt jetzt der Verstand.

Dazu hat seine lange und exakte Arbeit gedient.

* * *

Das „wissenschaftliche Zeitalter" war die Zeit des Unglaubens; die Religionen waren als Fälschungen der Naturgeschichte entlarvt worden, und für den Denker der Zeit blieb nur die Wahl zwischen Unglauben und Aberglauben. Doch fehlte es nicht an Stimmen, die riefen, daß ohne Glauben das Leben sinnlos, ja unerträglich sei. Die

einen wollten die alten Religionen wieder zur Macht bringen — eine Unmöglichkeit — die anderen, neue Religionen gründen. Es ist aber nach der Entwicklung des Verstandes und der Wissenschaft keine Religion denkbar, die der Wissenschaft widerspricht; der Konflikt war unlöslich, bis eben die Wissenschaft ihre Grenzen erkannte, jenseits derer das Feld für den Glauben frei bleibt.

Was der Verstand nicht mehr oder noch nicht begreift, das ahnt, daran glaubt das Gefühl, und das stellt die Kunst in Symbolen dar; darum ist Kunst Religion. Der Verstand beschäftigt sich mit den Wirkungen, das Gefühl mit den Ursachen. Aufgabe der Wissenschaft ist es, diese Ursachen immer weiter herauszuschieben, indem sie das, was man für Ursache hielt, als Wirkung erkennt: nicht dadurch, daß sie das Übersinnliche leugnet, sondern dadurch, daß sie es untersucht, zieht sie es aus der Gefühlssphäre in die Verstandeswelt. Nicht als ihren Gegner, sondern als ihren Führer (vorwärts und rückwärts) soll die Wissenschaft den Glauben, der Verstand das Gefühl ansehen. Dann wird man erkennen, daß es nichts Übersinnliches gibt, das dem Verstande widerspricht, aber auch nichts noch so einfaches, das nicht dem Verstande ein Rätsel bleibt.

Und dann ist dem Gefühl, dem Glauben (der sehr wohl ein Zweifeln sein kann) und damit der Kunst ihr Platz wieder eingeräumt, man hat sie erkannt als das, was sie sind: der höchste Ausdruck, den die Menschheit für ihr tiefstes Erlebnis, für das Leben selbst, gefunden hat.

* * *

Es ist den europäischen Missionären immer rätselhaft erschienen, daß das chinesische Volk keine „eigentliche Religion" besitzt. Das heißt weiter nichts, als daß es seinen Glauben an den Geist durch die Symbole der Kunst ausdrückt, und keines anderen Kultus bedarf, und daß es auf eine Verstandesmotivierung, auf ein Dogma verzichtet hat.

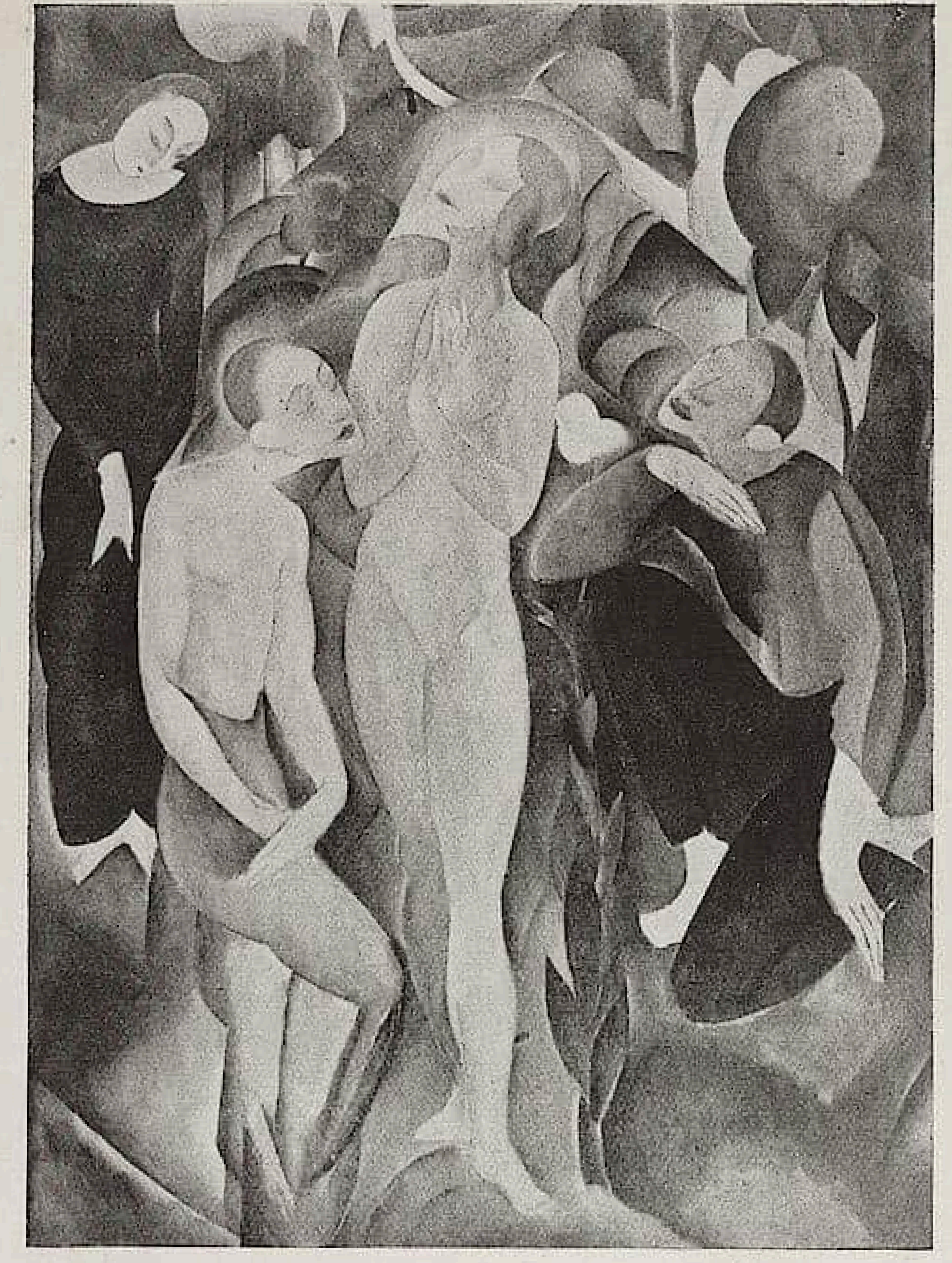
Andere Religionen haben auf das Dogma noch nicht verzichtet, wohl kennen und benutzen sie in ihrem Kultus alle Wirkungen der Kunst (wie die katholische Kirche), doch halten sie an einer mündlichen oder schriftlichen Überlieferung, an einer für den Verstand bestimmten Erklärung fest.

Darum kann keine von ihnen die „Religion der Zukunft" sein, denn der Verstand ist über ihre Erklärungen hinausgewachsen. Je rationalistischer eine Religion ist, um so weniger ist sie die der Zukunft.

Die Zukunft wird keine Religionen kennen, sondern nur den Glauben, Religion, d. h. die Begründung dieses Glaubens, wird dann wirklich „Privatsache" sein. Es wird der Glaube sein, an den einen Geist als Ursache aller Erscheinungen. Und Gottesdienst, Glaubensmanifestation wird die Kunst sein.

* * *

Dieser Glaube ist es, den ich als den Geist Asiens in der Kunst bezeichnet habe, und dieser Geist wird der Kunst der Zukunft zugrunde liegen. Europa hatte sich von ihm abgewandt, aber es ist im Begriffe, zu ihm zurückzukehren. Die tiefere Kenntnis der Naturerscheinungen, die die europäische Verstandesentwicklung gebracht hat, führt von dem Augenblicke an, wo man wieder eingesehen hat, daß es sich um Erscheinungen handelt, zu einem tieferen Verständnis. Sie führt damit zu einem größeren Staunen. Der Europäer sieht wieder, wie der Primitive und wie der Asiate, das Wunder, und er sieht es auf eine tiefere Weise. Kunst aber sieht überall das Wunder und ist selbst ein Wunder.



Carl Gunschmann. Paradies.

Carl Gunschmann. Seelische Landschaft.

Zu dem Aufsatz von Kasimir Edschmid „Die Darmstädter Sezession".

Die neue Wissenschaft Europas wird Asien aus seinem Schlafe erwecken, denn diese Wissenschaft ist dem Geiste Asiens verwandt, sie wird dort wie hier die Gefühlskräfte befreien, welche die Kunst der Zukunft schaffen werden. Und es wird dieser Kunst zugrunde liegen, nicht der europäische oder der asiatische Geist, sondern der Geist, der stets und überall ein und derselbe bleibt, wenn er auch an verschiedenen Orten und zu verschiedenen Zeiten verkannt, entstellt oder geleugnet wird.

Individualismus und Universalismus, Monotheismus und Pantheismus, alle sind sie ein und dasselbe, es gibt nur einen Geist und er ist überall; er ist immanent und ist transzendental, und in der Kunst lächelt er über alle diese Verstandesdefinitionen, wie die Buddhastatuen lächeln.

Josef Eberz. Der Christ.

Zu dem Aufsatz von Kasimir Edschmid „Die Darmstädter Sezession".

Die Darmſtädter Sezeſſion

Von KASIMIR EDSCHMID
Mit 13 Abbildungen

In dem Dreieck zwiſchen Worms, Würzburg und Mainz iſt Deutſchland gemacht worden. Von Riemenſchneider, Grünewald, Georg Büchner bis Stefan George liegt eine Unmaſſe Eruption. Hier iſt eine der ſchöpferiſchſten Ecken, und hier hat oft der Geiſt zu gären begonnen. Zwiſchen Main und Neckar liegt Kulturhumus. Es wäre erſtaunlich geweſen, hätte ſich nicht in der Spannung der heutigen Zeit dies oder jenes Gewitter der Jugend hier entladen.

Führer kamen hier eigentlich öfter vor als breite und gute Durchſchnitte. Hin und wieder ging ein Stück hohe Saat auf, unter deren Schatten die Jahrhunderte weiterliefen. Es iſt, als zeuge die Volkskraft hier, die eigentlich amuſiſch und Schönem, Neuem und Bedeutendem abgeneigt iſt, in wildem Kontraſt hin und wieder ein Monſtrum, daß an den Wehen ſo übernatürlich großer Geburt ſich eine Kompenſation finde für das allzuglatte Gelingen der durchſchnittlichen Zeugung. Darum ſind auch manche Epochen ganz taub. Um Goethes Zeit wirbelte es ein wenig hier, die Romantik vollzog ſich im weſentlichen wo anders. Die Naturaliſten hatten hier keinen Boden. Für die Neuromantik entſtand hier wieder ein Zentrum um George. Zur Malerei allerdings wurde nicht viel und jedenfalls nichts Bodenſtändig-Großes beigetragen. Zu den Nazarenern etwas, Impreſſioniſten nichts, den Symboliſten Ludwig von Hoffmann. Daß ſchließlich vielleicht der oder jener aus der Stadt oder Gegend ſtammt, beweiſt ja eigentlich nur die Fruchtbarkeit des Einzelfalls. Erſt wenn die Fälle in einer Generation ſich häufen, das Land ſelbſt ſo tragend und in ſich ruhend wird, daß es ſelber Ausgangspunkt, Mittelpunkt, Sprungbrett wird, dann erſt greift es unübergehbar in die Geſchichte des Geiſtes.

Dies muß bedacht ſein, erwähnt man das Ganze.

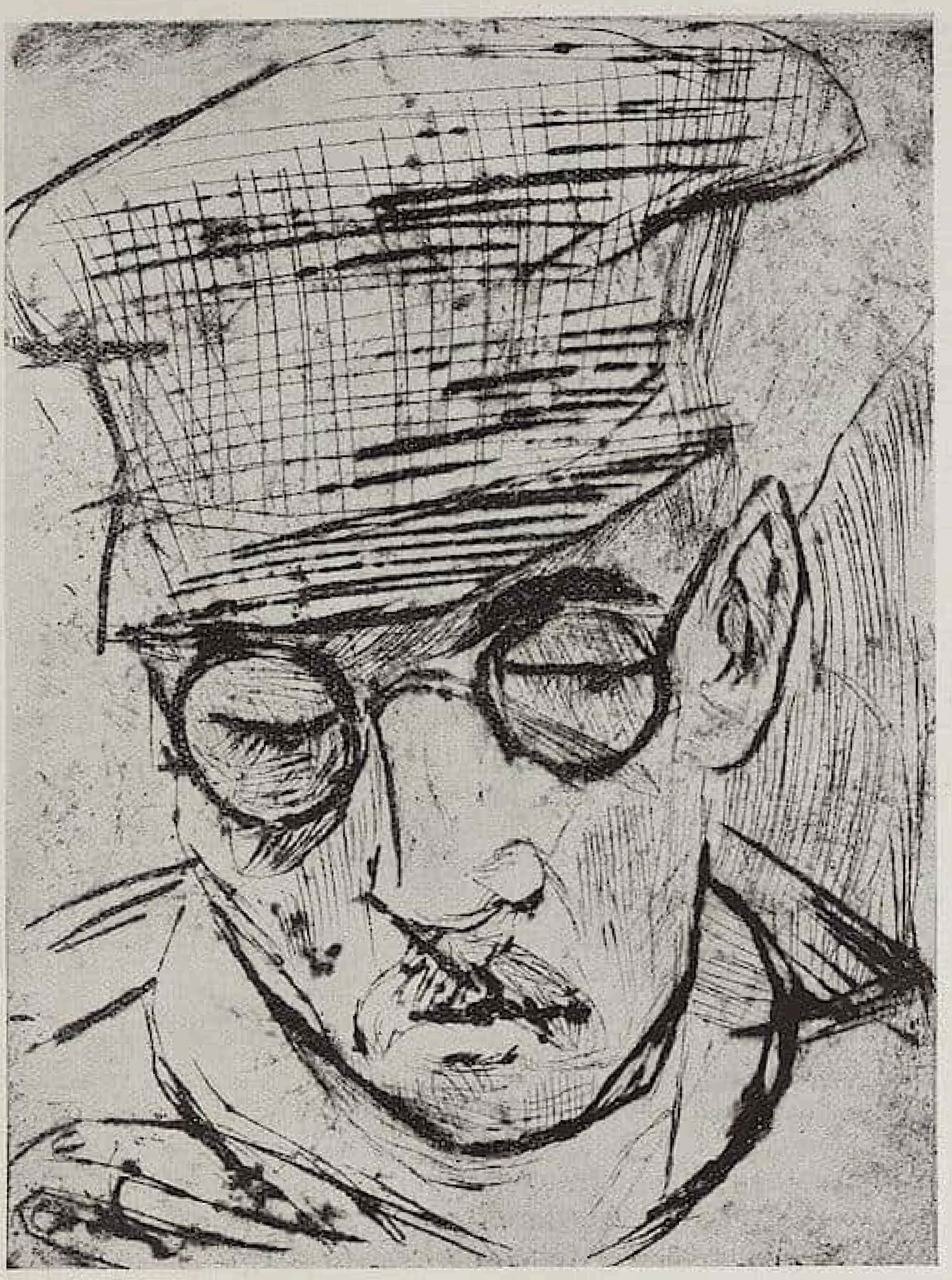
Die Stoßkraft und das reziproke Verhältnis von Menſchenmaße und Geiſtfruchtbarkeit entſcheidet. Die paar Dutzend Dänen haben im Verhältnis viel mehr, die noch viel kleineren Norweger ungeheuer viel mehr Produktivität wie wir. Das kleine Heſſen iſt mit Geiſtdurchſchnitt wahrlich nicht geſegnet. Die um 1900 gegründete Kolonie von Künſtlern war eine Okulierung ganz fremdartigen Weſens auf eine ſchlafende bourgeoiſe Stadt. Behrens und Olbrich gingen kurz durch die Stadt, ſpäter Hoetger. Alles andere war mehr im Wieneriſchen oder Kunſtgewerblichen fundiert. Den damaligen Fürſten verband nichts mit der neuen Zeit. Ein Misverſtändnis ſchob ſich dreieckhaft zwiſchen Zeit, Gegend und herrſchende Kunſtrichtung. Die Kolonie zerfiel bald. Es blieb Kunſtgewerbe, blieb als Maler der zeitloſe mondäne und elegante Wiener Pellar. Von der Kunſt der Eingeborenen war wahrlich nichts diskutabel. Die Geſinnung war ſtramm konſervativ, und die Rieſen des offiziellen Einfluſſes, ohne ſich der Pygmäenrolle des Geiſtes klar zu ſein, machten Diktatur. In dieſer Atmoſphäre ging, Kopf und Herz in den ſchweren Gewittern der Zeit, eine bodenſtändige Jugend auf. Zuerſt wohl weſentlich literariſch und geiſtpolitiſch orientiert, entſtand ein Wirbel. Beckmann zog nach Frankfurt. In Hanau arbeitete Ewald, Dülberg kam in den Odenwald, Babberger ſaß in Frankfurt, in Wiesbaden, auf dem Lande wuchs an Idee und gleicher Bemühung ein Geſchlecht heran, das noch geduckt war, ſich ſelber nicht genug bewußt, aber unter den Schlägen des verhaßten Krieges noch gedrückt, bei der beginnenden Revolution breit und ſicher in die Öffentlichkeit trat und den Platz einnahm, der ihm gebührte. In einer denkwürdigen Sitzung im November 1918 im Darmſtädter Rathaus

wurde eine Schlacht geschlagen, wo die Geister sich befreiten, wackelnde Greise den Zügel aus der Hand gerissen sahen, das geistige Argument der Gegenseite im Mund des Lokal-Komponisten Mendelssohn (es soll nicht vergessen werden) darin bestand, daß er dem Redner der Jugend verwies, vor älteren Herren mit den Händen in den Hosentaschen zu sprechen. Auch die Musen lieben in den ernstesten Stunden der Entscheidung zu scherzen und tragen statt dem kalten Marmor der unerreichbaren Züge manchmal kleine Larven und Tamburine.

In wochenlangen Kämpfen erhitzte sich der Geist. Politisches schied die Lager. Ein Arbeitsrat für Kunst entstand, paritätisch aus Jungen und Alten besetzt. Es war ein Mann mit zwei Köpfen, und die Greise verrieten durch passive Resistenz die Jungen jede Minute. Die Zeitschrift „Das Tribunal" entstand, die heut weit über Deutschland bekannt ist, aus Gären und Wühlen entstand organisch der Zusammenschluß der „Darmstädter Sezession". Die erste Ausstellung war im September 1919 in Darmstadt. Sie läuft nun durch Deutschland.

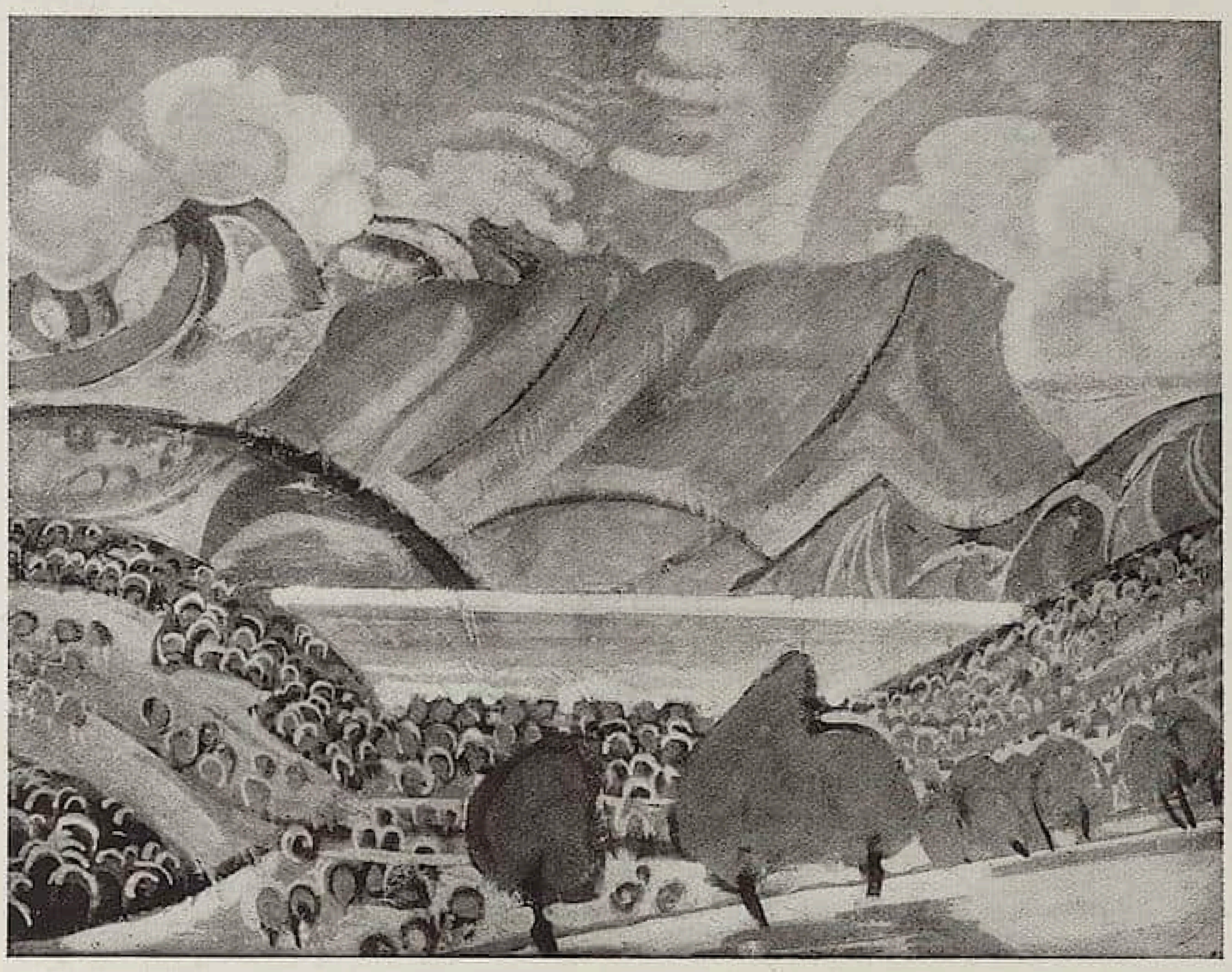
Es war nötig, das Vorangegangene zu sagen, wenn man Urteile fällen will. Man muß die Wurzeln sehen, den Sinn des Wuchses, das Ziel der Bestrebung und die Höhe des Ehrgeizes. Will man gerecht sein, muß man die Einstellung zu Bestehendem und zur Zeit festlegen. Es wird natürlich nicht erstrebt, hier eine Konkurrenz, ja nur einen Vergleich zu Berlin oder München aufzumachen. Die Bedingungen sind verschieden. In beiden Städten, seit lange Mittelpunkte künstlerischer Schwingungen, arbeiten in Gruppen Auswahlbegabungen ähnlichen Sinnes, die der ganzen deutschen Peripherie entstammen. Was in Darmstadt sich konzentriert, ist, in einem Wirbel geistiger Erhitzungen des Mutterbodens, fast ausschließlich Erdgeborenes. Ist es stark genug, Außenstehendes anzuziehen, kann sich eine bedeutende Höhe erreichen lassen. Vorderhand ist es im wesentlichen die Zusammenraffung von gleichem Geist auf gleicher Scholle Gezeugten. Damit, und lediglich darum wird solange am Schnittpunkt des Allgemeinen hier verweilt, nähert man sich einem wichtigen Prinzip.

Denn, nicht vom Standpunkt ganz neuer oder ultraradikaler Bemühungen aus möge eine solche Gruppe betrachtet werden, sondern von der für die Durchbildung eines Stils wichtigeren: der des durchschnittlichen qualitätvollen Niveaus. Die großen Außenseiter machen die Kultur nicht aus. Die schießen da und dort eratisch auf und vergrößern nur die Distanz zu den Kleinen und die Zerrissenheit des ganzen deutschen kulturellen Stils. Das Bild ist heute so, daß ein halbdutzend Großstädte einem intellektuellen Publikum von Kapitalisten, Snobs, Begeisterten, jungen Menschen und Sammlern das gesiebte und beste Zeitprodukt vorsetzt, daß die Masse, das Volk, die Bourgeoisie wenig, das Proletariat überhaupt nicht, von der Kunst erreicht wird. Die Provinz aber liegt wüstenhaft da. In kleinen Oasen streiten verzweifelt aber ohne Hintergrund einige Unentwegte. Es ist nicht allein wichtig, daß Zeitkunst existiert, sondern ebenso wichtig, daß das Publikum damit erreicht wird. Was Göttliches auf der Kassiopaia vorgeht, kann mir, an Europa und vorderhand an Deutschland Gebundenem belachbar und gleichgültig sein. Säße in jedem Nest ein behördlich aufs Gute kontrollierter Buchladen, liefen beste Ausstellungen bis in die Gebirgstäler, surrten qualitätvollste und gesinnungshaft geladene Kinos durch Vorstadt und Bergwerk, wäre eine Lösung nahe. So steht die Lage aber schiefer: an zwei minimalen Brennpunkten, fast ohne praktische Resonanz geschieht das Geistige. Für Marburg ist aber München sogut wie Mond, Berlin schon jenseits des Sirius. In Roßdorf und Pökking ist selbst der Name des Gestirns unbekannt.



Max Beckmann. Radierung.
Mit Genehmigung des K. Lang Verlags, Darmstadt.

Also: es geht im Grunde darum, außer den Mittelpunkten das Land bis an die wogendsten Peripherien unter Geistwasser zu setzen. Die Zentrale ist nicht stark genug. Infolgedessen hat die Kraft aus den Provinzen selbst zu kommen. Daher: es ist vom Kulturwunschpunkt aus erstrebenswert, zu fördern, ja zu fordern, daß das Gleichgesinnte, Schöpferische sich zusammenschließt unter Wahrung von Würde, jugendlicher Beschwingtheit und Zielleidenschaft, unbestechlichem Qualitätssinn, Kampfbereitschaft um die Idee und dauernder kameradschaftlicher Reinheit der oberen und letzten Gesichtspunkte: nicht sich, sondern letzten Endes der Kunst und der Humanität zu dienen. Was die stärksten Eruptionen der Zentralen nicht vermochten, nämlich ins Breite zu

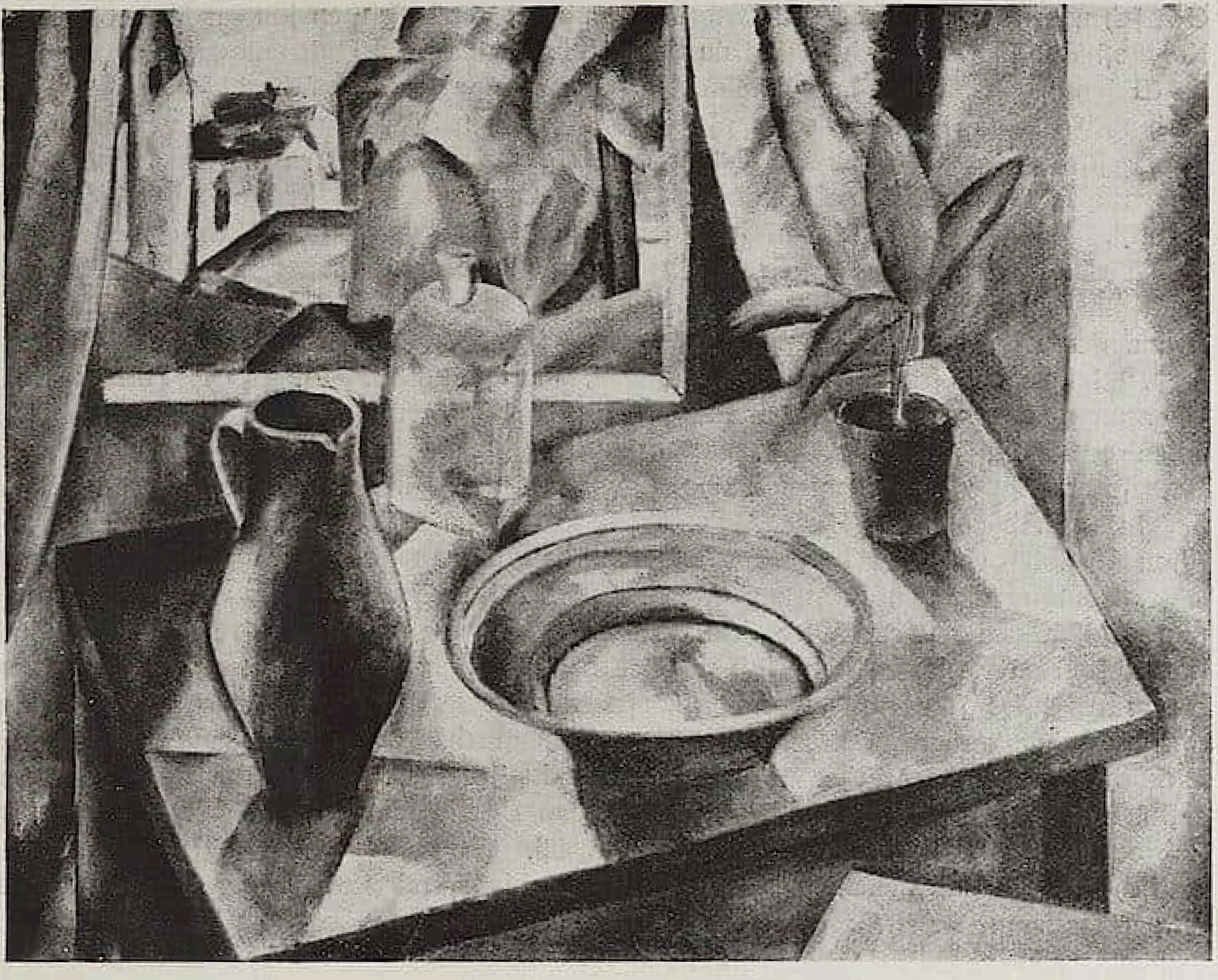


August Babberger. Schweiz.

schlagen, wird hier glatt erreicht. Jeden Menschen, sei er gehörnt wie ein Ochse, feig wie eine Hyäne und konservativ bis ins Mark, interessiert sofort die größte Idee, wird sie ihm gängig klargemacht, trifft sie realiter in seinen Gesichtskreis. Staunend diskutiert er neue Kunst, neue Gesinnung, offenbart sie sich ihm aus dem scheinbar unbeweglichen Boden seiner Stadt, seines Landes hervorbrechend. Die Wirkung geht an die Masse heran, packt sie, greift sie an.

So wird, wäre Deutschland in genügend fruchtbare und qualitätvolle Kreise eingeteilt, eine Kulturpropaganda großen Stils gemacht. Sezessionen in Würzburg, Aschaffenburg, Koblenz, Düsseldorf, Barmen, Aachen, Worms, Bingen brächten das Rheinland geistig zur Revolution. Vorderhand ist Darmstadt die stärkste Zentrale neuen Wollens im Westen. Betrachtet man die Gründung unter diesem Gesichtspunkt, bleibt die Frage nach Ja und Nein durchaus müssig. Sie ist organisches Wachstum und daher irgendwie elementar und darum gerechtfertigt von vornherein. Wären ihre Inhalte auch keine Riesen, genügte ein mittleres qualitätvolles Niveau, um sie tausendfach als Entfacherin leidenschaftlicher Schwingungen, Begründerin gesinnungshafter Konfession, als Kultursieb und Anreger geschätzt und notwendig zu machen.

Doch ist es mehr: Es vereinigen sich Begabungen von weit überprovinziellem Wert. Dazu besonders die literarischen Kräfte, die in ausgezeichneter Begabung in die Se-

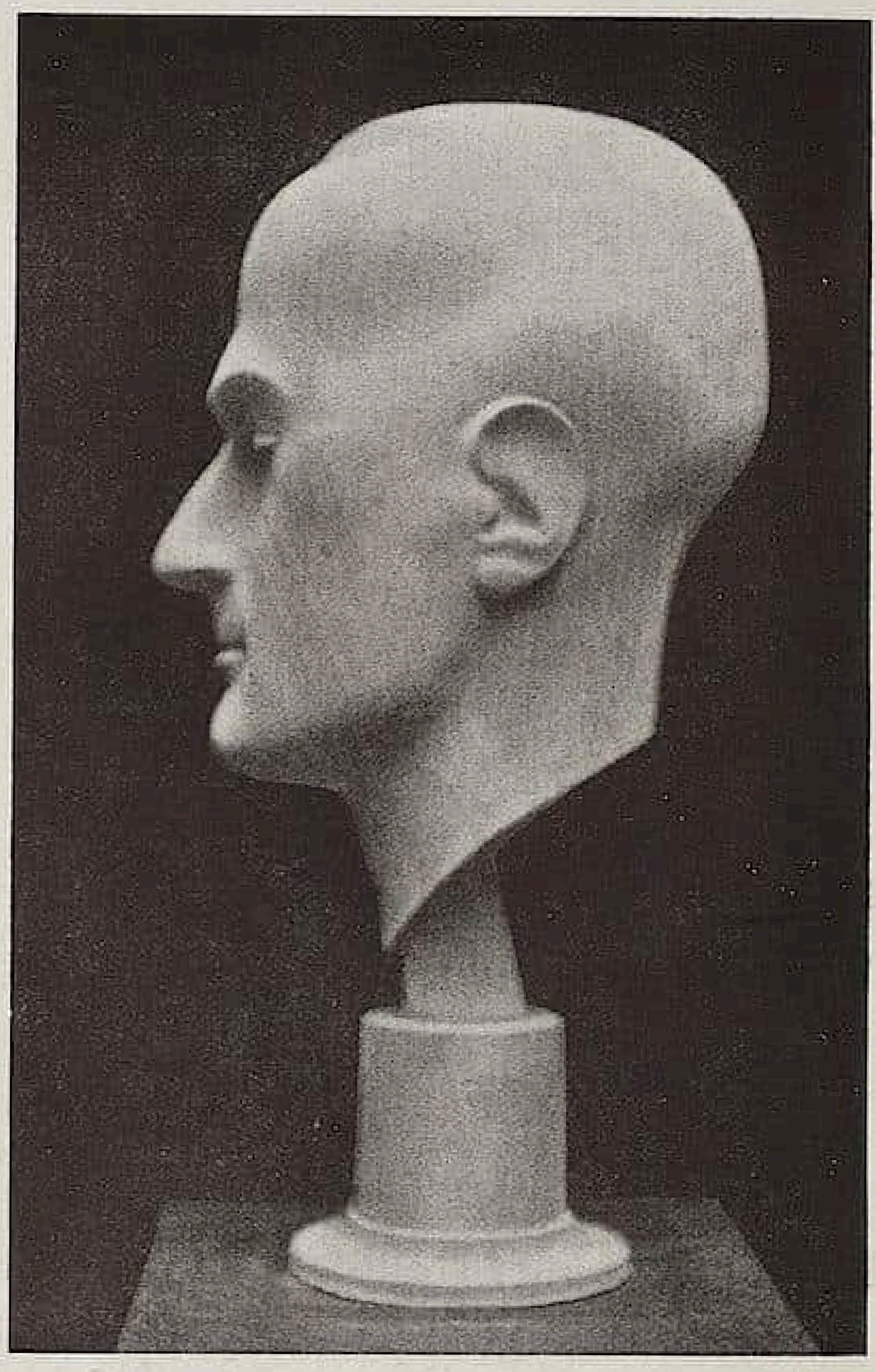


Edmund Fabry. Stilleben.

zeſſion hineingemiſcht ſind, wodurch ein Austauſch, eine Parallelwirkung, da die Ziele gleiche ſind, erreicht wird. Da iſt vor allem Wilhelm Michel, deſſen Hölderlinbuch eines der bedeutendſten Eſſaibücher deutſcher Sprache iſt. Die Lyriker Schiebelhuth, Schnack und Schüler, die ausgezeichneten Eſſaiiſten Mierendorf und Haubach. Die ſtärkſte und gleichzeitig die gewaltigſte Erſcheinung der Gruppe iſt Max Beckmann. In ihm ſtrömt mehr wie in jeder Figur heutiger Malerei der Dreiſtrom von Kraft, modernſtem und entſchloſſenſtem Zeitgefühl und altmeiſterlicher Durchſtoßung des Gegenſtändlichen mit Geiſt zuſammen. Ihm nah in der Abſicht ſteht Kay H. Nebel, der ebenſo im Typiſchen den Weg zum Gegenſtändlichen zurückläuft. Denn entweder rutſcht den Malern heut die Form ins Abſtrakte oder ſie zwingen in geſunder Regeneration ſich ſtärker ins Gegenſtändliche zurück. Das iſt kein naturaliſtiſcher Rückſchlag, aber es bedeutet ein Zurückgehn auf das Blut, den Saft, das Fleiſch des Irdiſchen. Dies, mit geiſtiger Formabſicht durchdrungen, gab immer nur das große Kunſtwerk, das entwicklungsfähig iſt, Zukunft hat. Hier tobt dann der Kampf heiß und krampfig, bis aus der Zufälligkeit des Gegebenen und Daſeienden das Weſentliche herausgeſchaffen iſt. Nebel hat epiſche Ambition, erzählt Kuhherden und Reiterſchlachten. Doch kommt er mehr vom Hirn her, iſt konſtruktiver, ohne Marc, ſelbſt ohne Seewald ſchwer vorſtellbar. Ein trockenes, ſehniges Talent. Die Lyriker ſind Eberz und Gunſchmann.

Gunschmann ist wohl die eigenartigste Begabung der hessischen jungen Malerei. Seine Komposition, seine Menschen sind durchaus Blume, der Erde sanft entwachsen, irgendwo im Wesenlosen schwebend, musikalisch in jeder nur aufs Wesentliche beschränkten Geste, nach nichts hin orientiert als Dazusein, in unirdischen Schwingungen zu verharren, ein paradiesisches Konzert. Die Beseelung liegt in der Farbe, die in zartem Schmelz beginnend in ihrer lyrischen Prägung manchmal Orgien der Zartheit und des Idyllischen erreicht. Josef Eberz kommt aus der gleichen Seelenterrasse. Auch er wächst mit seinen Bildern tropisch auf. Er ist viel reifer, viel ausgeglichener und vielseitiger wie Gunschmann, doch hat Gunschmann oft die unmittelbarere Schönheit des Wuchses, den Arom, den Morgentau. Eberz ist zweifellos einer der wenigen Maler in Deutschland, die „Peintüre" im französischen Sinn haben, eine Kultur und Pflege des Farbtons, des Übergangs, wie es die mehr mit Muskel und Weltanschauung malenden Deutschen sehr selten erreichen. Eine delikate, kostbare und schöne Angelegenheit ist diese Malerei Eberzscher Figuren, Pflanzen und Phantasien. Ewald Dülberg geht weiter nach links, tief in die Abstraktion. Diese Malerei hat die Suggestivität ganz alter Glasfenster, ist schon Kristall geworden in einem unabläßlichen jahrelangen Suchen nach Gehalt und letzter Deutung der Sehnsuchtsbegriffe. Die Farbe hat eine Mischung von Quarz, Mond und Wasser. Wie wenn Meer gelb, grün und blau geworden erfröre, ohne das Substanzgefühl zu verlieren, ohne sich wesentlich außer der tiefen Erstarrung zu verändern. Hermann Keil führt mit einer verzweifelten Energie das Programm eines ans Futuristische gehenden gedanklichen Expressionismus durch. Er ist der einzige, der augenblicklich in fast literarischer Einstellung das Logische, Psychologische nebeneinandergestaltend, aus dem Vorgang wie Geburt den Begriff der Geburt, fast mathematisch, erörtern und in Farbvorgänge umzustellen weiß. Mag diese Kunst tausendmal problematisch sein, in der Vehemenz, der Unerschrockenheit und dem Können liegt ein eigenartiger und eigener Ernst und eine Überlegenheit der schöpferischen Führung, die auf diesem Gebiet selten, ja kaum vorhanden ist. Reinhold Ewald ist rein als Talent so überraschend begabt, daß er einen festen Fuß noch nicht gefunden hat, er experimentiert und erreicht oft Gemischtes, oft Überraschendes. Fabry sucht von Derain aus und Klee einen zarten Kubismus zu gestalten. Bamberger, noch am Anfang, suchend, formt an abstrakten Traumlösungen mit großem Ernst. Meidner ist in der ersten Ausstellung nicht vertreten. Erna Pinner geht in sehr zarten fast aufgelösten Aquarellen dem Hauch und Begriff einer schier körperlosen Landschaft nach. Ernst Moriz Engert ist der Träger der Biedermeiertradition. Er verwaltet die Silhouette und stellt in seinen Kurven und Auflösungen von Kompositionen modernster Entschlossenheit einen solchen Grad der Eigenheit dar, daß man seine Linienführung in ihrer wohl nicht allzu beseelten, aber organisch bestehenden Reinheit in die allererste Reihe expressionistischer Formgebung stellen muß. Heuser ist nur wenig und unzureichend vertreten. In der Plastik steht weit voran das europäische Gestalten Hoetgers, dessen Kunst, so umfehdet und problematisch sie sein mag, unausstreichbar und dominierend in unserer plastikarmen Zeit meisterlich, als Ganzes genommen dasteht. Ihm nah steht Antes, ein Wormser von einer starken, ja oft bedeutenden Kraft, der nur versagt ist, eine ihr kongruente Formlinie zu finden. Da klafft noch ein Widerspruch, denn die Arbeiten lehnen sich noch an fremde Orientierungen an. Es wird der menschlichen Entwicklung anheimliegen, hier so oder so auszugleichen. Dann hat Deutschland entweder einen bedeutenden neuen Bildhauer oder es hat nichts. Beides liegt in ihm. Well Habicht kommt von einem etwas intellektuellen Kubismus her, entwickelt sich aber zusehends ins Phantastische. Zwei

H. Heuser. Russische Landschaft.



Arnold Hensler. Bildnis Wilh. Uhde.

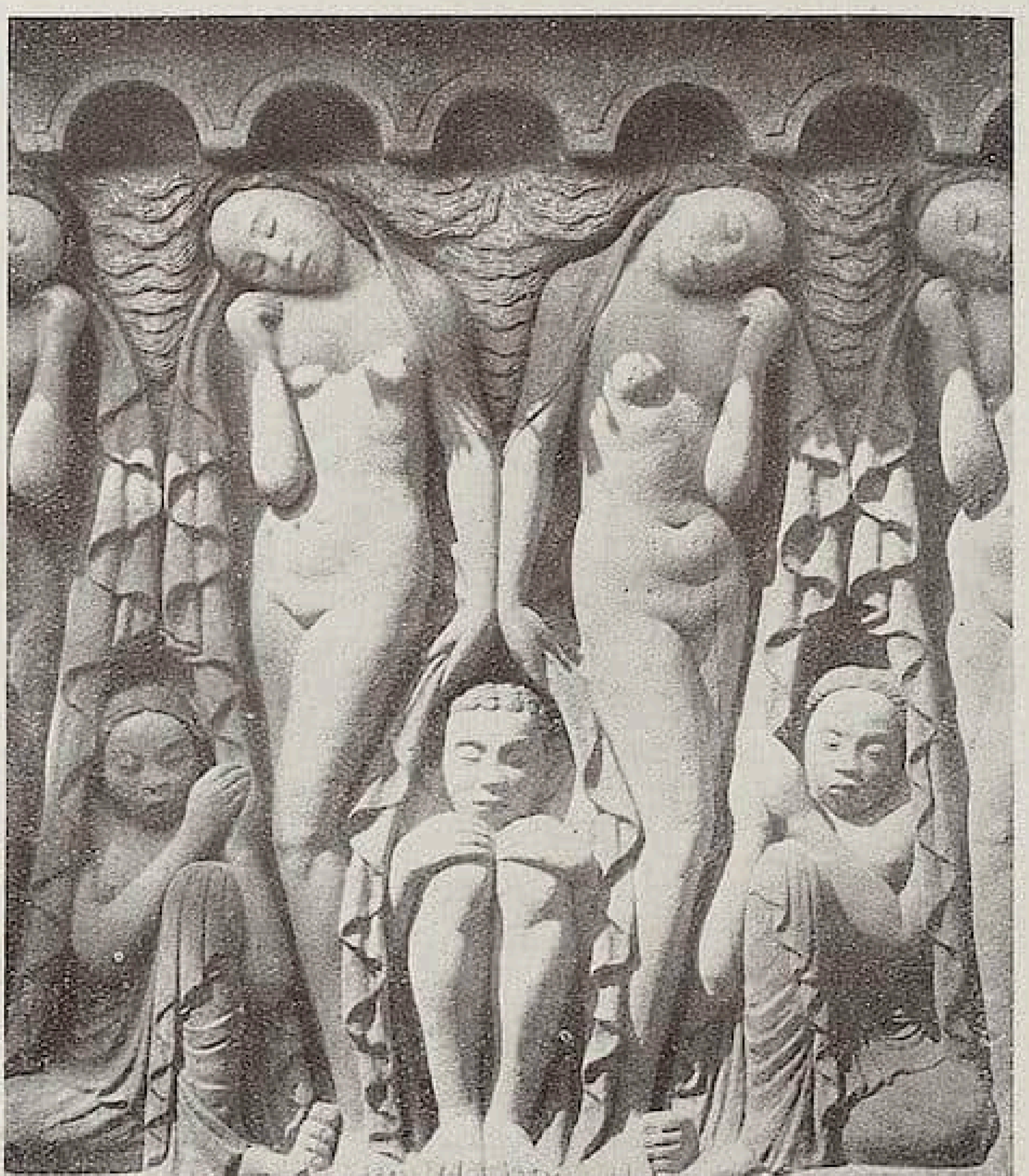
Köpfe von Küssenden sind in Idee und Fassung gleich kühn und überraschend. **Hensler** wird es vorbehalten sein, das moderne plastische Porträt zu kultivieren. Dieser feinnervige Bildhauer erstrebt ein Ziel, woran fast der gesamte Expressionismus scheitert, nämlich: ohne allzugroße Zerstörung des Gegenständlichen Geist und Charakter des Wiedergegebenen zu verschmelzen. Das heißt: auf den Spiegel der menschlich und im wahrhaft menschlichen Sinne ähnlich gebliebenen Oberfläche des Gesichts sich sammeln zu lassen, was den Menschen ausmacht, seine Leidenschaftlichkeit, seine Laster, den Stolz und das Verschwiegene, Fehler und Hingebung. Wie dies ihm vielleicht nicht auf genial überwältigende, aber diskrete und stille Weise gelingt, ist zukunftsicher und erstaunlich hervorzuheben. **Hedwig Dülberg** und **Hertha Michel-Koch** haben in kunstgewerblich schön verwebten Arbeiten die gleiche Funktion: Geist des Überwesentlichen in Gewebe zu leichterem Dasein und schöner Schwebung zu bringen. Die Dül-

Bernhard Hoetger. Tänzerin Olga.
Mit Genehmigung von Fritz Gurlitt, Berlin.

berg nach Asien gerichtet, die Koch ein neues märchenhaftes Weltbild suchend. Dies wäre der Extrakt.

Es sollte Analyse sein im Sinn des Gewollten, auf der Ebene der erstrebten Absicht und der anerkannten Notwendigkeit; keine Kritik vorm Areopag der letzten Geltungen. Dazu sind kommende Jahre da, den Wert des Unternehmens abzumessen, zu sagen, daß es seinem Sinn in der Leistung so nah gekommen als menschenmöglich ist, oder daß es zu leicht gewogen habe und hinauszublasen sei ins Unwesentliche. Vorderhand gilt nur die Anspannung, nur der Wille, nur die aktive Minute. Vorderhand ist beides sehr heftig, die Qualität durchschnittlich gut, das Niveau jeder Achtung wert. Die Begrenzung auf so kleines Gebiet läßt die Summe in hohem Sinne bemerkenswert wirken.

Das Resultat bis jetzt von üppiger Vielfältigkeit als Anregung und Protest, Bekenntnis und Wirkung. Plötzlich nach einer fast zwanzig Jahre zurückliegenden fürstlichen revolutionären Tat, der Gründung der Kolonie, nach schleichenden Krisen, die offizielle, kapitalistische und fürstliche Hand nach außen vergoldeten, plötzlich und endlich nach jahrelangem glänzenden Nichts ein Ausbruch. Ohne Hilfe, ohne Unterstützung, in der Reibung an tausend Widerständen wellenhaft aufgehoben, das Recken der schöpferischen neuen Leistung und Idee aus angestammtem Boden. Das ist die letzte Konstatierung. Zugleich mehr als eine Erscheinung, die allein aufzuzeichnen den Verfasser wenig gereizt hätte. Vielmehr ein symptomatischer Zeitzug und ein Kulturideal, das er propagiert.



Bernhard Hoetger. Schlaf. Reliefdetail.

Mit Genehmigung von Fritz Gurlitt, Berlin.

DER KUNSTSAMMLER

Von Sammelwesen und Kunstereignissen

Die Sammlung August Janssen †

(Firma J. Goudstikker, Amsterdam)

Mit 17 Abbildungen / Von OTTO HIRSCHMANN

(Fortsetzung und Schluß aus Heft 1.)

Südlich von Haarlem blicken wir auf die enggefügte Städtereihe der Provinz Zuid-Holland, in der jedes Glied mit der Erinnerung an mindestens eine illustre Künstlerpersönlichkeit verknüpft ist.

Da ist zunächst Leiden, und in Leiden, als Überragender unter Vielen, Jan Steen. In der Weise, wie er uns in der Sammlung Janssen entgegentritt, ersteht er uns in seiner ganzen Bedeutung. Drei Werke, jedes zeugend von seiner unvergleichlichen Herrschaft über das Handwerk und dabei voll, zum Überfließen voll seines Geistes. Dieser letzte ist durch keine Umschreibung, weder durch Humor, Spott noch Satyre zu fassen. Das Eigentümliche, das Jan Steens Darstellungen über alles Gleichartige stets hinaushebt, ist ein eigener Begriff, nicht anders anzudeuten, als durch den Namen: Jan Steen. Zuerst ein vielfiguriges Hochzeitsfest, bei dem es ausgelassen zugeht (Abb. 11); wenn man will ein Sittengemälde. Aber auch wie viel mehr als das! Der ganze Reichtum einer unerschöpflichen Erfindungsgabe tritt uns in seiner höchsten Entfaltung entgegen. Wer je der Meinung zugetan war, niedrigstes Spießbürgertum sei künstlerischer Gestaltung weniger zugänglich als der Olymp, muß hier sein Vorurteil als solches erkennen. Keine Analyse — und würde sie bei dem koloristischen Meisterstückchen des rotjackigen Mädchens rechts vorne am Faß anfangen und bei dem schweren, kostbaren Teppich aufhören, der, von der Decke niederhängend, das Treiben auf dem Erdboden durch den seltsamen Kontrast noch plumper erscheinen läßt — keine Analyse vermöchte den Aufwand an künstlerischen Mitteln auszuschöpfen, mit dem hier gewuchert ist. Nicht immer hat sich Jan Steen so viel Mühe gegeben; mit manchem seiner Werke war er selber schneller zufrieden, als wir nachgeborene Kritiker. Was aber wiederum zu sagen von einer Schöpfung, wie der Bürgerbelustigung vor der Stadt (Abb. 12)? Es ist, als ob er in einem solchen Bilde zeigen wollte, was er unter Einsatz aller seiner Gaben, Fleiß und Ausdauer eingerechnet, zu leisten imstande war. Warmes Sonnenlicht liegt über der heitern Szene ausgegossen und vereinigt die zerstreuten Gruppen zum gemeinsamen, behaglichen Daseinsgenuß. Und dabei für den, der es nicht schon wußte, wie eine Offenbarung: Jan Steen als Landschafter. Dieser hatte es wahrlich nicht nötig, die Hilfe seines Schwiegervaters Jan van Goyen anzurufen; niemandem wird es einfallen, anzunehmen, daß diese Gruppe köstlich schattender Ulmen mit dem feinen Durchblick auf das Gartentor, daß die liebreizende Aussicht in die dunstige Ferne von anderer Hand gemalt sei. „Jan Steen op zijn best!" mögen schon die Zeitgenossen hier ausgerufen haben, wenn ihnen auch der malende Herbergswirt neben dem stilleifrigen Gerard Dou vielleicht nicht als ganz vollwertiger Nachfolger des heiligen Lukas vorgekommen ist. Auch das dritte Bild Jan Steens in der Samm-

Abb. 11. Jan Steen. Ländliche Hochzeit. Leinwand 68,5×88 cm.

lung Janssen, mit der Wahrsagerin, die einem Paar aus der Hand die Zukunft liest, ist ein stimmungsvolles Landschaftsgemälde, in dem die menschliche Novelle beinahe nur eine Episode bedeutet.

Von Leiden kommen wir, weiter nach Süden wandernd, nach dem Haag — wo Jan van Goyen, der natürlich auch vergegenwärtigt ist, den größern Teil seiner Schaffensjahre verbracht hat — und vom Haag nach Delft. Und das kleine Delft ist, es klingt uns schon im Ohr, die Stadt Vermeers. Einen Delfter Vermeer zu besitzen muß heute als ein besonderes Vorrecht gelten. Keine vierzig Werke sind von ihm auf uns gekommen, und von diesen befindet sich über die Hälfte in öffentlichen Galerien. Da können nur noch wenige so glücklich sein. Janssen war einer von ihnen. Doch ist es wahrhaftig nicht die Rarität, die Vermeer zum Gesuchtesten der Gesuchten gemacht hat, sondern vielmehr unser Empfinden, daß auch die — sit venia verbo — unbedeutendste seiner Hervorbringungen ein Kulturgut ist. An der kleinen Holztafel der Sammlung Janssen (Abb. 13) können wir uns dessen bewußt werden. Ein nichtssagendes Mädchengesicht, merkwürdiger Aufputz; das ist der ganze Bildinhalt. Wer da von Stimmung, Feierlichkeit, Tiefe oder dergleichen redet, der legt es aus sich selbst hinein. Und doch der sonderliche Reiz, der den Beschauer packt. Geht er wirklich nur von der unvergleichlichen Farbe aus? Sicher ist, daß diese den Eindruck voll und ganz bestimmt,

Abb. 12. Jan Steen. Bürgerbeluſtigung vor der Stadt. Leinwand 55,5×68 cm.

ſogar in der Schwarz-Weißreproduktion. Sie zu beſchreiben iſt müßige Arbeit. Die blaugraue Jacke mit dem flaumweißen Pelzbeſatz, der buntgeſtreifte Hut vor den tiefen Tönen des als Hintergrund dienenden Wandteppichs, die aufleuchtenden Perlen am Ohr und die glänzenden Stuhlknöpfe, — ſolche Andeutungen können nur dem etwas ſagen, der ſeine Augen auf der kleinen Tafel ſelbſt ſchon geweidet hat. Wie bewußt die Wirkung vom Künſtler abgewogen, erſtrebt und erreicht iſt, davon reden ſo kleine Dinge wie der grüne Lichttupf auf den Zähnen oder das opale Schimmern eines Fingernagels in der unterſten Bildecke. Stets aber bleibt man ſich bewußt, daß man mit allem, was man ſucht und ſagt, nur herumdreht um das, was man nicht in die Sprache überſetzen kann. Wir ſtehen vor dem Künſtlergeheimnis, das ſeinen Reiz darin gerade bewahrt, daß es ſich nicht dem begrifflichen Faſſungsvermögen, ſondern nur unſerer Empfindung offenbart.

Rotterdam hat wenig lokale Charaktere ausgebildet und in der Entwicklung der holländiſchen Malerei keine ſeiner Größe angemeſſene Rolle geſpielt. Einen „Großen" hat es überhaupt nicht gehabt. (Pieter de Hoogh iſt in Rotterdam nur geboren.) Vielleicht iſt hier das ſorgfältige, in ein Genrebild verkappte Doppelbildnis zweier Schützenoffiziere entſtanden, das einer — angezweifelten — Bezeichnung zufolge durch Jacob Ochtervelt gemalt wäre. Da es aber mit den wenigen uns bekannten Werken dieſes

seinen Rotterdamer Meisters nicht allzuviele Berührungspunkte aufweist, muß auch an die Möglichkeit eines andern Urhebers gedacht werden. Abraham Hondius und Barent Graat werden vorgeschlagen. Mit dem ersten bliebe das Bild in Rotterdam; mit dem zweiten würde sein Entstehungsort nach Amsterdam verlegt. Einen Hinweis auf Amsterdam bildet das Wappen dieser Stadt auf der zusammengerollten Fahne.

Über Rotterdam hinaus gelangen wir nach Dordrecht, das wiederum Anlaß hat, auf mehr als einen Maler stolz zu sein, am meisten aber auf seinen Aelbert Cuyp. Vier Bilder der Sammlung Janssen veranschaulichen den weiten Entwicklungsweg, den dieser schon zu Lebzeiten hochangesehene Dordrechter durchlaufen hat. Als Jüngling malte er Landschaften, bei denen ihm ganz offenbar Werke Jan van Goyens aus der ersten Hälfte der 30er Jahre vorschwebten. Die achteckige Landschaft mit den Mühlen (Abb. 14) ist ein solches Frühwerk. Die eigentümlich blonde Farbenskala kann er sich allerdings auch bei seinem Oheim Benjamin Cuyp angeeignet haben. Daneben steht, durch das Fehlen aller Zwischenglieder ein beinahe unfaßlicher Gegensatz, das Eisbild des reifen Künstlers (Abb. 15), ein Werk von seltener Ausgeglichenheit und Vollendung. Interessant ist der Vergleich, zu dem Salomon van Ruysdaels Gemälde, das den gleichen Vorwurf behandelt (Abb. 9), herausfordert. Wie luftlos erscheint hier der gewaltige Raum, wo Cuyps Meisterschaft uns die Atmosphäre vorzaubert, daß wir sie beinahe als eine materielle Substanz empfinden. Auch als Porträtmaler tritt uns Cuyp in der Sammlung entgegen, mit einem wohl um 1650 entstandenen Frauenbildnis von schlichter Auffassung. Die Schlichtheit, an sich keine Qualität, wirkt hier in Verbindung mit der prachtvollen, flüssigen Malerei als Vorzug, vor allem auch im Hinblick auf Cuyps spätere Bildnisse, in denen er sich im Sinne des Zeitgeschmacks so viel mehr nur mit dem „äußern" Menschen abgibt.

Bis hierher hielt sich Janssens Sammlerprogramm streng an die holländischen Grenzen. Einen Schritt aber hat er über diese hinausgetan, und zwar in der von uns bereits eingeschlagenen Richtung nach Süden, nach dem von Dordrecht aus nicht mehr fernen Antwerpen. Eine Dorfhochzeit des Joos van Craesbeeck und ein singender Bauer von Teniers sprengten vermöge der allgemein niederländischen Geistigkeit ihrer Vorwürfe keineswegs den einheitlichen Rahmen. Wohl aber tut dies ein Männerbildnis von van Dyck mit seiner grandiosen Erscheinung (Abb. 16). Alle Hoheit und Selbstsicherheit, mit der van Dyck seine Modelle zu umgeben wußte, ist auch in diesem Porträt vereinigt; hingegen fehlt ihm noch jener blasiert abweisende Zug, der des Künstlers spätere Schöpfungen kennzeichnet. Van Dyck in der vollen Entfaltung seiner Persönlichkeit, van Dyck, der in Genua gewesen ist, aber seine Kunst noch nicht der zersetzenden Wirkung englischer Hofgunst ausgesetzt hat, muß das Meisterwerk geschaffen haben. Wir kommen auf die Nähe des Jahres 1630 als seine vermutliche Entstehungszeit, die Epoche, die etwa auch durch den Antonio de Tassis der Liechtensteingalerie repräsentiert wird. Der Dargestellte gilt als ein Glied der Familie Vilain XIIII[1], die im 17. Jahrhundert Magistratsämter in Gent bekleidete. Auf der Rückseite befindet sich jedoch eine Aufschrift, die bei der vor nicht allzulanger Zeit vorgenommenen Rentoilierung des

---

[1] Das XIIII deutet nicht auf den 14. des Namens, sondern gehört zum Familiennamen. Der eigentümliche Zusatz wird von einem nicht sehr geistreichen Rebus hergeleitet, in den die Familie ihre Devise einkleidete, nämlich die Zahl XIIII in einem Hopfenkranz; das ergab in der Auflösung: Verdien in hoop (Veertien in hop). Die Überlieferung, der Zusatz XIIII stelle eine Auszeichnung Ludwigs XIV. dar, ist eine nicht zu kontrollierende Erfindung.

Abb. 13. J. Vermeer van Delft. Mädchen mit Flöte. Holz 20×17,8 cm.

Bildes offenbar von der alten auf die neue Leinwand übertragen worden ist und einen andern, nicht zu vernachlässigenden Hinweis enthält; sie lautet:

Adr^{s} moens Henr^{s} (sic) / filius /. Pbr: (Prebendary?) / the licent aetat A^{0} 30. / Pinxit van Dyck A^{0} 1624, obit A^{0} 1669.

Die alte Inschrift mag nicht mehr in allen Teilen lesbar gewesen sein; so erklären sich die offenkundigen Verstümmelungen und Undeutlichkeiten. Sie kann jedoch nur den einen Sinn haben, daß Adrianus Moens, Henrici filius (der Dargestellte), im Alter von 30 Jahren 1624 durch van Dyck gemalt worden und daß er 1669 gestorben sei.

Abb. 14. A. Cuyp, Landschaft mit Mühlen.
Holz 42×56,5 cm.

Abb. 15. A. Cuyp. Eisszene beim Huis te Merwede. Holz 33,5×57,5 cm.

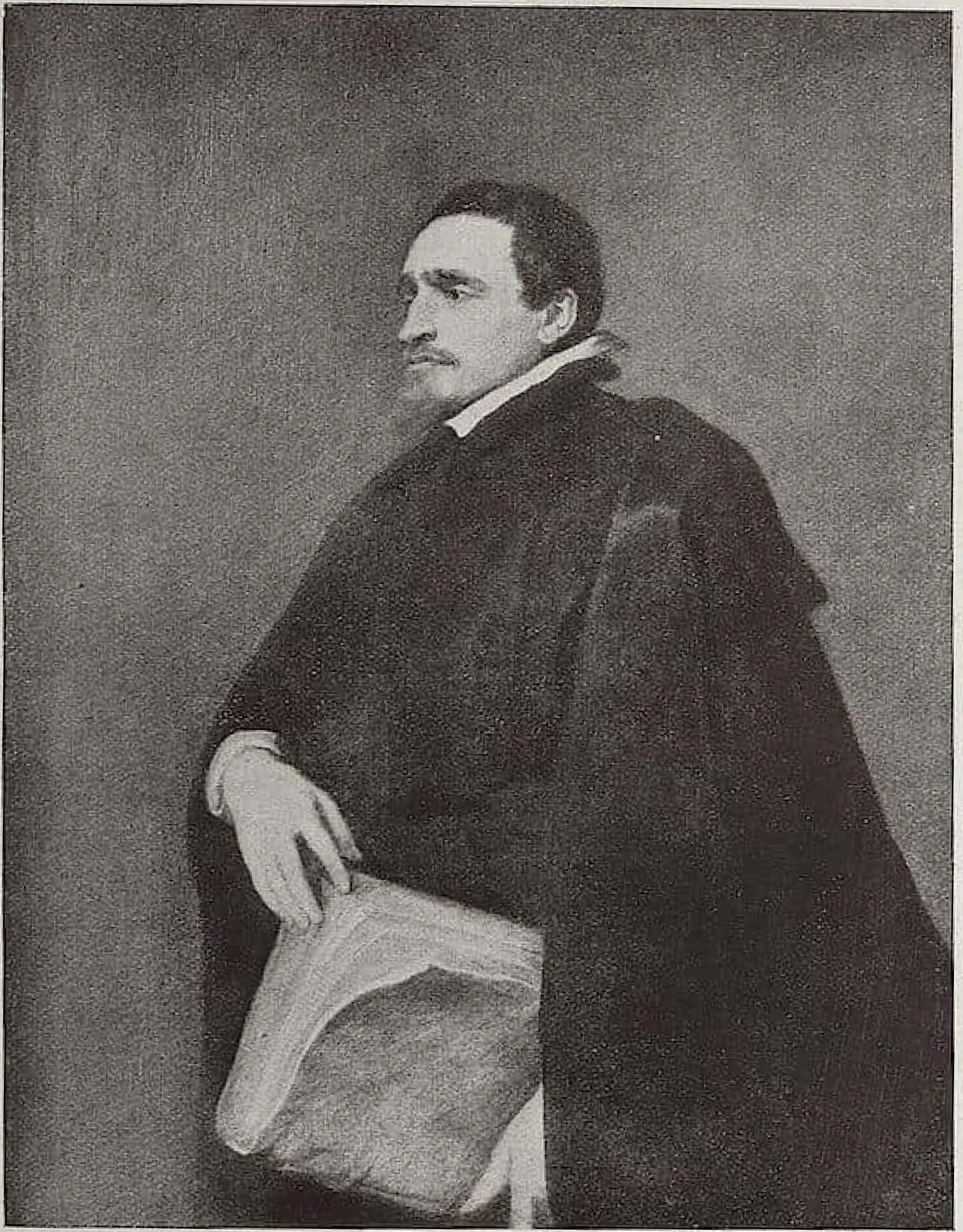


Abb. 16. A. van Dyck. Bildnis eines Adriaen Moens (?). Leinwand 114×91 cm.

Die Daten allerdings dürften nicht ganz zuverlässig sein; vor allem erscheint das angebliche Entstehungsjahr 1624 reichlich früh, wenn nicht unmöglich. Die Familie Moens ist im 17. Jahrhundert sowohl in Antwerpen, wie in Holland nachweisbar. Wer dieser Adriaen Hendricksz Moens, der nach unserer Überlieferung von 1594—1669 gelebt hätte, gewesen sein kann, ist vorläufig nicht anzugeben. — Die Tradition, die in dem Dargestellten einen Vilain XIIII sehen will, stützt sich auf die verfolgbare Herkunft des Bildes. Es stammt aus dem Nachlaß des 1878 verstorbenen belgischen Staatsmannes

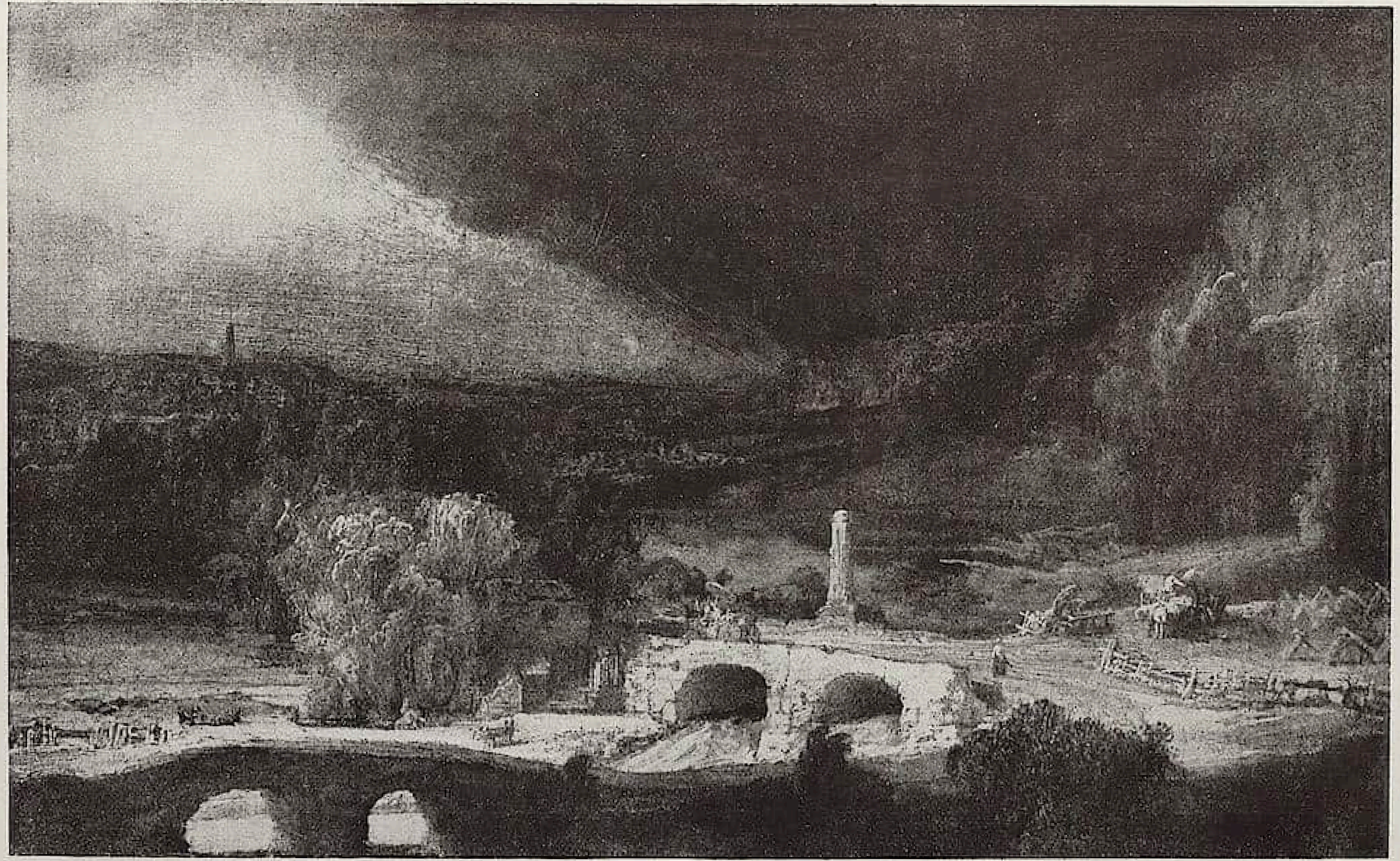


Abb. 17. Rembrandt. Landschaft mit den zwei Brücken. Leinwand 38×62 cm.

Vicomte Ch. G. G. Vilain XIIII, bei dem es vermutlich als Familienbildnis gegolten hat[1]. Wir haben jedoch keine Zeugnisse dafür, daß es sich seit dem 17. Jahrhundert stets in der Familie befunden hat. Die englische Inschrift auf der Rückseite, die schwerlich erst bei der Rentoilierung angebracht oder in diese Sprache übersetzt worden ist, spricht sogar dagegen; sie erweckt vielmehr den Anschein als ob ein früherer englischer Besitzer, dem die Personalien des Dargestellten noch bekannt waren, sie angebracht habe.

Wo Janssen angesichts dieses hochbedeutenden Bildnisses sein festes Programm vergaß, mag vor einer ähnlichen Versuchung auch uns eine kleine Freiheit verziehen werden, wenn wir nämlich zum Schluß den Leser mit einem nicht minder wertvollen Kunstwerk vertraut machen, das nicht aus der Sammlung Janssen stammt, aber durch die Firma Goudstikker zeitweilig in einer Ausstellung in Amsterdam mit ihr vereinigt worden ist. Seine Bedeutung rechtfertigt, hoffen wir, diesen Schritt vom Wege, handelt es sich doch um nichts geringeres als um eine neu aufgetauchte Landschaft von Rembrandt (Abb. 17). Die „Landschaft mit den zwei Brücken" kommt aus dem Lande, wo allein heute noch solche Bilder auftauchen können, aus England. Sie ist auf Leinwand gemalt, 38×62 cm, und von vorzüglicher Erhaltung. Obschon nicht bezeichnet, weist sie sich auf den ersten Blick als ein Werk Rembrandts aus und hält auch vor der eingehenderen Prüfung stand, der sie als gegen 1640 entstanden erscheint. In einer tintenschwarzen Wolke, die rechts die Berge schon verhüllt, zieht ein Gewitter auf. Ein Sonnenstrahl fällt über den Mittelgrund auf die zweibogige Brücke, unter deren Wölbung ein schwärzliches Bergwasser hervorschießt, und beleuchtet die in der Erntearbeit aufgeschreckten Landleute, das kleine menschliche Ereignis im bevorstehenden Kampf der Naturgewalten. Durch den Vordergrund zieht sich über die vorderen Brückenbogen ein mit breitem Strich gemalter braunroter Weg. Die Ferne versinkt schon im Dunkel. Nie hat jemand eine solche Landschaft gesehen. Rembrandt schafft und schaltet mit seinen Versatzstücken, Berg und Wolke, Brücke und Obelisk, in dichterischer Freiheit und fügt sie zu einem visionären Bilde. Gibt es heute einen reineren Expressionismus?

Wir können uns denken, daß, wäre Janssen noch unter den Lebenden, er mit diesem Bilde seiner Sammlung ein neues Schmuckstück zugeführt hätte. Nun sind Sammlung Janssen und die Landschaft Rembrandts auf andere Weise zusammengekommen, vorübergehend zwar nur, aber wie um zu zeigen, daß die eine der andern würdig gewesen wäre.

---

[1] Das Bild war in der Gemäldeschau der Brüsseler Weltausstellung 1910 als „Portrait d'un Vicomte Vilain XIIII" ausgestellt (Kat. Nr. 89; Eigentümer: Lejeune de Schiervel in Brüssel). Um einen Vicomte Vilain kann es sich schon darum nicht handeln, weil dieser Titel der Familie erst 1758 verliehen worden ist. — Smith, Suppl. 63, beschreibt ein übereinstimmendes Bildnis, das damals (1843) aus der Sammlung Héris in Brüssel kam, mit der Bemerkung: This is a hasty production of the master. Diese Kritik, die sich unmöglich auf das frei, aber besonders sorgfältig gemalte Bild der Sammlung Janssen beziehen konnte, macht es zusammen mit den nicht unerheblich abweichenden Maßen (126×101 statt 114×91) wahrscheinlich, daß Smith eine Kopie vor Augen hatte.

Die Zeit und der Markt

Kunſtpolitik

Frankfurter Kunſtpolitik

Unſere Frankfurter Kunſtkritik ſetzt ſich voll aufrichtiger Begeiſterung für alle modernen Kunſterſcheinungen ein. Das verdrießt wie überall ſo auch hier eine gewiſſe rückſtändige Clique von „Heimatkünſtlern", die niemals die große, eigene Werte ſchaffende Kulturaufgabe der Kritik verſtehen wollen — oder können, ſondern ſie immer nur als „Reklame" im grob wirtſchaftlichen Sinn für dieſe oder jene Individualität auffaſſen. Bei ſolchen primitiven Geiſtern ſpielt ſich der künſtleriſche Vorgang natürlich nur in der Weiſe ab, daß der Künſtler allein „ein Werk" ſchafft, über das dann der Kritikus ſeine höchſt überflüſſigen, hämiſchen Bemerkungen macht. Den Leſern des „Cicerone" gegenüber iſt es nach dem ſo treffenden Eſſai von Chriſtof Spengemann über „Kritik als Tat" (H. 10. Mai 1919) nicht mehr von nöten, auseinanderzuſetzen, welche aufbauende Arbeit im Bereich unſerer heutigen Geſamtkultur gerade die Kunſtbetrachtung zu erfüllen hat: daß erſt aus der harmoniſchen Zuſammenarbeit von ſchaffenden und betrachtenden Kräften das innerliche Kunſtwerk entſteht, das unſer geiſtiges Leben fordert. Andererſeits wurde von kritiſcher Seite jetzt auch mit Recht bemerkt, daß es dem Publikum wirklich ganz gleichgültig ſein kann, was in dem Kopf eines mittelmäßigen Künſtlers vorgeht!

Aber da im Frankfurter Künſtlerrat dieſe tiefe und gerechte Einſicht nur bei wenigen zu finden war, bewegte ſich die von ſich ob ihrer Mittelmäßigkeit zurückgeſetzt fühlenden Künſtlern und und kunſtfremden Juriſten geführte Diskuſſion meiſt auf einer betrüblichen Höhe. —

Allein der Frankfurter Rat für künſtleriſche Angelegenheiten hat doch auch Koſtbareres geleiſtet als ſolche ſtets früchtearmen, polemiſch-theoretiſchen Erörterungen.

Vor allem hat er gemeinſam mit der jetzt hier neu zuſammengetretenen Ortsgruppe des Werkbundes ſich an die mannigfaltigen, bildend- und nutzkünſtleriſchen Aufgaben gemacht, die mit der Frankfurter Einfuhrmeſſe zuſammenhängen: Der Ausſtellungsraum der Feſthalle wird nun von dem neuzeitlich ſtrengſten Architekten, den Frankfurt beſitzt, von Paul Paravicini ausgebaut werden. Die Werkbundgruppe wird ihren geſchmacklichen Einfluß auf die Meſſedarbietungen inſofern ausüben, als eines ihrer Vorſtandsmitglieder dem Meſſeausſchuß ſtändig angehören wird und als ſie in corpore in den Kunſtfragen der Meſſe mit zu beraten hat. Damit tritt die von Walther L. Müller-Wulkow angeregte Schaffung einer „Zentralſtelle für Kunſt und Gewerbe" als Vermittlung zwiſchen Künſtler, Fabrikanten, Handwerker, Kaufmann und Publikum in unmittelbare Nähe. Und bei der lebhaften Unternehmungsluſt, die die Frankfurter kaufmänniſchen wie die ſüdweſtdeutſchen künſtleriſchen Beteiligten immer ausgezeichnet hat, iſt die Errichtung eines ſtändigen Meßhauſes mit einem ſämtliche Gebiete umfaſſenden Muſterlager werkbundmäßiger Qualitätswaren ebenfalls in Bälde zu erwarten.

Damit nun das immer noch am geſchmacklich und techniſch Minderwertigen, formal aber Überladenen haftende Publikum auf dieſe neue Lebenskonvention eines durch äußere Not und innere Selbſtbeſinnung erzeugten, deutſchen Stiles ſich einzuſtellen lernt, wird hier in Frankfurt auch am Zuſammenkommen einer „Fachgruppe für werkbündleriſche Volksbildung" gearbeitet, die alle Arten von Schulen, beſonders auch die neuen Volkshochſchulen mit den anſchaulichen Vorſtellungen von Schönheit und Zweckmäßigkeit verſehen will. Probleme, wie ſie Riemerſchmid und Poelzig in Stuttgart, Karl Scheffler jetzt wieder in ſeinem im Dezemberheft von „Kunſt und Künſtler" veröffentlichten Arbeitsprogramm für den deutſchen Werkbund zur Erörterung geſtellt haben, finden hier in Frankfurt tiefſtes Verſtändnis und werden ſicher zur Begründung auch der volkspädagogiſchen Beſtrebungen unſerer neudeutſchen Nutzkunſt mit beitragen können.

Eine klare Vorfrucht ſolcher Gedanken läßt ſich bereits in der Ausſtellung des Frankfurter „Bundes für angewandte Kunſt" erkennen, der unter der Leitung von Prof. J. V. Ciſſarz ſich aus einem ehemaligen Verein alter Kunſtgewerbeſchüler zu aktiver, neuzeitiger Kunſtpolitik umgebildet hat. Was man von ſeinen, die mannigfaltigſten Gebiete umfaſſenden Arbeiten zur Zeit im Sonderraum des Kunſtgewerbemuſeums bewundert, zeigt eine ſolche Fülle intereſſanter Arbeiten und verheißungsvoller, junger Talente, daß man für die nutzkünſtleriſche Zukunft Frankfurts das ſelbe ſchöne Bild ſich erhoffen kann, wie es das unter Hugo Eberhardts tatkräftiger Leitung aufgeblühte Offenbach ſchon ſeit lange vorher bietet.

Als Nachfolge dieſer „Bundesausſtellung" iſt ja gerade augenblicklich die reiche Schau Offenbacher Schriftkünſtler an der nämlichen Stelle zu ſehen: An der Spitze der Leiter der Fach-

klasse an den Technischen Lehranstalten Rudolf Koch, unter ihm als treue Jünger Max Hecht, Hans Bohn, Leni Collin, Margret Sommer u. a., sie alle zeigen persönlich starke Abwandlungen jenes altdeutschen graphischen Stils, der sich aus gotischer Miniaturmalerei und Fraktur herleitet und sich damit in bewußten Gegensatz stellt zu den klassisch-architektonischen Schriftbestrebungen der Ehmcke und Peter Behrens.

Fritz Hoeber.

Ein Protest

Gegen das Staatliche Bauhaus in Weimar, an welchem Walter Gropius mit seinen Mitarbeitern, unter ihnen Feininger, Itten, Marcks ein Lehrprogramm in die Tat umzusetzen begonnen hat, wie es aus der gemeinsamen Arbeit der ihrer Pflicht bewußten Künstler unserer Zeit sich entwickelt hat, ist in der Weimarer Bürgerschaft eine kleinliche und gehässige Campagne in Szene gesetzt worden, die sich gegen eine wertvolle künstlerische Idee wieder einmal der übelsten nationalistischen und antisemitischen Mittelchen bedient. Wir lehnen es ab, uns mit Leuten künstlerisch auseinanderzusetzen, die aus Schiller und Goethe eine muffige Attraktion ihres Fremden- und Verkehrsvereins machen und für die alles Neue unbesehen eine Gefahr ist. Sie würden uns doch nicht verstehen. Wir wollen mit dieser Veröffentlichung den Künstlern in Weimar, deren kühnes und reines Wollen wir lieben, unsere herzliche Sympathie ausdrücken. Wir zweifeln nicht, daß sie ihre Sache zum Siege führen werden.

Der Arbeitsrat für Kunst / Die Novembergruppe / Die neue Musikgesellschaft u. a.

Sammlungen

Neues aus dem Vatikan

Wer heute durch das Portone di Bronzo den Vatikan betritt, wird durch zwei Dinge überrascht: die neue Tracht der Schweizer Garde und den prächtigen neuen Marmorfußbodenbelag, der bis zur Treppe Berninis hinaufführt. Der Tracht der Schweizer ihren historischen Charakter wiedergegeben zu haben, ist das Verdienst des Kommandanten der Schweizer Garde Oberst Repond; das neue Pavimentum hat Benedikt XV. legen lassen, um Arbeitslosen Arbeit zu schaffen — aber auch wohl, um seinem Pontifikat im Vatikan ein Denkmal zu setzen. So prangt auf dem Boden, sorgfältig in Marmor und Bronze ausgeführt, das Wappen der della Chiesa.

Und ebenso finden wir es, nur vielleicht weniger glücklich angebracht, auch in der prächtigen Sala Ducale, deren Gewölbe Pius IV. — Medici — und Paul IV. — Caraffa — mit herrlichen dekorativen Malereien schmücken ließen. Giuseppe Danti, der Schüler und Gehilfe von Ludwig Seitz, mit dem er vor Jahren die Malereien im Appartamento Borgia wiederherstellte, hat auch diesen Malereien durch die denkbar sorgfältigste Restauration neues Leben und neuen Bestand verliehen. Man kann die Art, wie hier die kleinen Landschaften von Brill und die zarten Arabesken pompejanischen Stils, die sich über alle Gewölbe spannen, wiederhergestellt worden sind, als mustergültig bezeichnen. Und das ist die Hauptsache. Ob es dagegen künstlerisch wohlgetan ist — wie es zur Zeit geschieht — die ganzen Wände mit ähnlichen Malereien zu schmücken und so neben das Original die Kopie zu setzen — darüber kann man verschiedener Meinung sein. Ich glaube, im Cinque- und im Seicento hatte man ein richtigeres Gefühl für das, was solchen Sälen einen wahrhaft festlichen Charakter gibt, wenn man sich mit dem Schmuck der Gewölbe begnügte und die einfarbig gehaltenen Wände bei allen Feiern — und es gab deren damals im Vatikan mehr als heute — mit köstlichen Arazzi überspannte.

Giuseppe Danti ist in jüngster Zeit eine neue merkwürdige Aufgabe zugefallen. Neben dem Appartamento Borgia wurde schon früher wenigen Bevorzugten ein kleines Gemach gezeigt, das man das Schlafzimmer Alexanders VI. nannte. Im ganzen Vatikan gibt es keine Holzdecke, die sich an Pracht und Schönheit der Decke in diesem Zimmer vergleichen ließe. Überall sieht man hier die Wappenembleme der Borgia, überall atmet man hier den Geist der Frührenaissance in seiner höchsten Vollendung. Nun hat sich herausgestellt, daß die eine Wand dieses Raumes um etwa einen halben Meter vorgerückt war. Sie ist wieder zurückverlegt worden. Das alte Soffitto hat sich teils erhalten, teils ist es wiederhergestellt worden. Ja, selbst an den Wänden hat man Spuren Pintoricchios entdeckt. Die Wände waren durch Pilaster gegliedert; die Bilder zwischen den Pilastern stellten geschlossene Gärten mit Buschwerk und Palmen dar, etwa wie wir es noch heute in der Villa Livia sehen, und wie es Boni so sinnreich auf dem Palatin wieder in die Natur übertragen hat.

Leider sind diese Fresken fast zerstört. Es gehört die Geduld eines Engels dazu, um das Erhaltene unter dem harten Intonaco wieder aufzufinden. Aber Danti hat diese Geduld bereits im Appartamento Borgia mit Erfolg geübt, und so ist zu hoffen, daß er auch hier retten wird, was zu retten ist, und daß einmal dies

kleine Gemach mit seiner unvergleichlichen, goldschimmernden Holzdecke, mit dem Kamin mit der Borgia-Inschrift und seinen immer noch schönen, wenn auch halbzerstörten Wandgemälden dem Publikum zugänglich gemacht werden wird. Es hatte schon in den Tagen Alexanders VI. einen geheimen Zugang zu den Prunkgemächern der Borgia, der schon freigelegt worden ist und ohne weiteres wieder geöffnet werden kann.

E. St.

Courbets „Atelier"

eines der Hauptwerke des Meisters, ist kürzlich durch seine bisherige Besitzerin, Madame Desfosses, für 600000 Francs an ein Pariser Kunsthändlerkonsortium verkauft worden. Dieses bot es für 700000 Francs dem Staat an. Die geforderte Summe stand jedoch nicht zur Verfügung und zudem wurde die Meinung geäußert, daß Courbet im Louvre hinreichend vertreten sei. Damit schien das Bild zur Auswanderung nach Amerika verdammt, wo sich schon offene Arme nach ihm ausstreckten. In letzter Stunde gelang es aber, dank vor allem den Bemühungen des verdienstvollen Barons d'Estournelles de Constant, die erforderlichen Mittel zum großen Teil von privater Seite aufzubringen, so daß Courbets „Atelier", auf dem der Meister sich selbst vor der Staffelei mit einem Modell im Kreise seiner Freunde dargestellt hat, nun doch seinen Einzug im Louvre halten wird. H.

Von den preußischen Kunstsammlungen

An den Berliner staatlichen Museen wurden nach den soeben erschienenen Berichten ernannt: Direktorialassistent Dr. Theodor Demmler zum Direktor der Sammlung christlicher Bildwerke, der Kustos Prof. Dr. Otto Weber zum Direktor der Vorderasiatischen Abteilung, Dr. Rudolf Oldenbourg, bisher Kustos an den staatlichen Gemäldesammlungen in München, zum Direktorialassistenten beim Kupferstichkabinett.

Amsterdam

Vermeers Delfter Straßenbild, eine der Perlen der Sammlung Six, ist verkäuflich; sein Verkaufswert wird auf mindestens 500000 Gulden geschätzt. Man hofft, das Bild dem Lande erhalten zu können, obschon die bereits geführten Unterhandlungen mit dem Ministerium bisher zu keinem Ergebnis geführt haben.

Dresden

Es wird mitgeteilt, daß die sächsische Regierung die Absicht hat, etwa 700 Gemälde aus der Dresdner Galerie, die seit Jahr und Tag wegen Raummangels im Keller aufgestapelt liegen und die in dem geplanten Neubau der Galerie, der infolge der jetzigen Bauschwierigkeiten nicht zustande kommt, untergebracht werden sollten, entweder in einigen früheren königlichen Schlössern oder in der Albrechtsburg in Meißen aufzuhängen. Begrüßenswerter erschiene uns ein Entschluß derart, daß diese Bilder den kunstarmen Industriestädten Sachsens zugute kämen oder auch zum Teil nach Leipzig überführt würden, wo sie immerhin rein kunstgeschichtlich nicht unwillkommen sein dürften. Seltsam genug, wie man gerade in dieser Zeit immer wieder daran erinnern muß, daß in erster Linie das werktätige Volk ein Anrecht darauf besitzt, an den Kulturgütern der Vergangenheit endlich Anteil nehmen zu dürfen.

Ausstellungen

Österreichische Kunstschau

Die Winterausstellungen bringen im allgemeinen nichts Neues, was für eine Zielsetzung des Wiener Kunstlebens bezeichnend wäre. Dem in sein Wienertum eingesponnenen Beobachter mag es freilich scheinen, als fänden hier Revolutionen statt. Was wir aber an „Neuartigem" vorgesetzt bekommen, ist kaum mehr als schwache Ableger auswärtiger Strömungen aus zweiter oder dritter Hand, nichts, was ein natürliches Drängen dieses Bodens bedeuten könnte, wie wir es einst in den Zeiten der ersten Sezession oder der Kunstschau erlebten. Damit soll freilich nichts gegen die ehrlichen Bestrebungen einzelner gesagt werden, denn solche Bewegungen lassen sich nicht herbeizwingen, und wir müssen zufrieden sein, wenn einige wenige — zumeist weibliche Künstler — nach bestem Gewissen sich in die hier noch fremden Ideen einfühlen und damit das konservative Philistertum einigermaßen in Atem halten. Damit kommen wir aber nicht weiter. Die Situation ist etwa folgende: Wien hat den Zusammenhang mit den volkstümlichen Quellen der östlichen Gebiete der ehemaligen Monarchie verloren, die — latent oder offensichtlich wirksam — durch die kulturelle Reibung mit dem Westlichen jene eigentümliche Blüte erzeugt hatten, die etwa durch Klimt, Wagner und das neue österreichische Kunstgewerbe charakterisiert war. — Wien hat aber auch noch nicht den Anschluß an die neue geistige Bewegung des Westens gefunden, die im allgemeinen durch den Expressionismus bestimmt ist. Gab ersteres die lokale, bodenständige Note ohne eindeutige nationale Färbung, so würde letzteres den Schritt in das internationale Kulturleben des Westens bedeuten. Die Vereinigung von beidem wäre

vielleicht ein Ziel. Nun ist aber freilich noch mit einem andern bedeutsamen Faktor zu rechnen: Die Länder Deutschösterreichs stehen in einem Stadium des Besinnens auf ihr eigenes Wesen, das auch auf künstlerischem Gebiete allmählich greifbar zu werden beginnt. Abgesehen von einigen in der Öffentlichkeit augenblicklich kaum hervortretenden Talenten, über die vielleicht gelegentlich zu sprechen sein wird, tritt zunächst Salzburg mit einer neuen Vereinigung „Der Wassermann" auf den Plan (s. unten). Das würde für Wien das Einmünden eines einheitlich nationalen Stromes bedeuten, den es im wesentlichen in den neueren Strömungen der letzten Jahrzehnte vermissen ließ. Vielleicht ist aber auf diesem Wege — und die Ansätze scheinen dafür zu sprechen — die Anteilnahme Wiens nicht nur an der Erneuerung des deutschen Geisteslebens, sondern auch des gesamt-europäischen Kulturbewußtseins überhaupt zu erzielen. — Im folgenden der Bericht über die Winterausstellungen:

Das Österreichische Museum bringt eine Ausstellung österreichischen Kunstgewerbes und eine Sonderausstellung von Werken Richard Teschners. Die erstere mag — nachdem die Kriegsjahre diese üblichen Veranstaltungen größeren Stils zurückgedrängt hatten — als ein Rückblick auf das kunstgewerbliche Schaffen Österreichs der letzten Jahrzehnte aufgefaßt werden, mit besonderer Betonung jener Kunstindustrien, durch die sich Wien gewissermaßen einen Weltruf erworben hat; so vor allem Glas, Leder (Bucheinbände), Farbendruck, Textilien, ferner Möbel, Silber und Keramik. Leider bleibt die Ausstellung im ganzen auf diesen retrospektiven Charakter beschränkt. Kaum irgendwo findet man Neues an Mustern und Ideen, wie dies bei den Veranstaltungen der Vorkriegszeit der Fall war. Die Folgen des Krieges haben da nicht nur äußerlich — z. B. durch die Abtrennung der böhmischen Glas-, Email- und Textilindustrie — eingegriffen, sondern auch innerlich erlahmend gewirkt. Soweit Volkstümliches eine Grundlage des Neuschaffens abgab, ist einiges Wenige geblieben, wie die Gmundner Keramik und spielt auch in den ausgestellten Werken der Neuen Vereinigung bildender Künstler Salzburgs: „Der Wassermann" (Unterglasmalereien, Keramik, Stickereien) mit. Der mehr großstädtische Geschmack tobt sich in einer Batikmode aus, deren Bestes freilich um Jahre zurückliegt. Auch die Bestrebungen nach einer Reform der Musikinstrumente unter Dr. Franz Thomastik wurden bereits in Vorkriegszeit im Rahmen des Werkbundes angebahnt. Hatte die Wiener Kunstgewerbeschule bereits früher mit allen möglichen Einengungen zu kämpfen, die ihre Leistungsfähigkeit behinderten, so lassen die bestehenden vier Gruppen (Keramik, Email, Textilien, ornamentale Schrift) wohl ein Fortarbeiten, aber kaum das lebendige Fortschaffen der früheren Zeit erkennen. Auch in der Wiener Werkstätte kommt nicht mehr die schöpferische Produktion zur Geltung. — Die Arbeit ist zu einer sterilen Methode oder zu einem allzuleichten Spiel mit vorhandenen oder variierten Motiven geworden. Wohl ist hier kultivierter Geschmack am Werke, aber er täuscht uns in Zeiten zurück, die keine Geltung mehr haben. Wenn diese Ausstellung ein gutgemeintes Aufzeigen jener Punkte sein soll, an die wir anzuknüpfen hätten, so kann sie nur bedingte Geltung haben, insoweit sie nämlich überhaupt die Notwendigkeit produktiver Arbeit aufzeigt. Soll unser Kunstgewerbe gesunden, dann darf es nicht bloß dem raffinierten Geschmacke des großstädtischen Luxus entsprechen, sondern muß — und heute mehr denn je — aus den lebendigen Wurzeln des Volkstums schöpfen. Auch die angegliederte Ausstellung Richard Teschners kann dem Ganzen den Mangel an neuen Zielen nicht nehmen. Was hier in Bildern, Kleinplastik und Marionetten an indischen und ostasiatischen Elementen mit feinstem Materialgefühl und hochkultiviertem Geschmack verarbeitet ist, ist wohl vielfach von starker Phantasie und ursprünglichem Humor durchsetzt, neigt aber oft allzusehr zu bloßer Dekoration, in der das Künstlerische hinter dem Raffinement des Materials und des Exotischen zu verschwinden droht.

Im Künstlerhaus herrscht ebenfalls der rückschauende Charakter vor. Den Hauptsaal nehmen die drei für die Ausgestaltung Wiens bedeutendsten Bildhauer der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, Zumbusch, Kundmann und Weyr mit Skizzen und Abgüssen ihrer Hauptwerke und Porträtbüsten ein. Ein zweites Drittel der Ausstellung ist dem Nachlaß an Monumentalbildern und architektonischen Dekorationsentwürfen des Makartschülers H. A. Schramm eingeräumt. Sein historisch-romantischer Heroismus in Rot und Violett kann uns heute kaum etwas sagen. Unter den übrigen Ausstellern des Künstlerhauses hat die Gruppe „Die Unabhängigen" Platz genommen und fällt aus der gleichtönigen Masse durch lebhafteren Schwung und ein reiferes Stadium malerischer Kultur auf; unter ihnen vor allem Karl Reigen, dessen farbig starke Bilder ihre Kraft etwa von Delacroix oder Rubens beziehen, und O. Larsen mit tonigen Impressionen. — Im Oberstock sucht die „Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs" den neuesten Bestre-

bungen gerecht zu werden. Freilich ist dieser Expressionismus fast durchwegs zu weichlich nachempfunden, im einzelnen aber anspruchslos genug, um als ehrliche Arbeit gewürdigt zu werden (G. v. Noindl, Marie Fischer, M. Munch u. a.). Von einem selbständigen Ringen mit der Form, das freilich in seinen einzelnen Stadien noch ungeklärt erscheint, kann vielleicht nur bei Sofie Korner gesprochen werden.

In reiferen Bahnen geht die Ausstellung der „Freien Bewegung" mit Landschaften von S. Salvendy und Fr. Feigl, einem „jugendlichen Johannes" von K. Zirner, und Lithographien von Georg Ehrlich. Eine besondere Note erhält die Ausstellung durch die Hinterglasmalereien, deren Technik besonders der zarten und tonigen Malerei Willy Novaks und O. Th. W. Steins angemessen ist, und in denen Hans Helt durch starke Farbwirkung und straffe Komposition besondere Ausdruckskraft erzielt.

Die Kunsthandlung Würthle & Sohn Nachf., die sich vor kurzem durch die Vorführung französischer Graphik verdient machte, bringt in ihrer Weihnachtsausstellung Graphiken und Zeichnungen Wiener Künstler (u. a. solche von Andersen, Faistauer, Harta, Itten, Jungnickel, Kokoschka, Laske, Merkel, Schiele, Schlangenhausen, Dr. Wagner, Grete Wilhelm) und sucht zum Teil durch die Angliederung des „Verlages neuer Graphik" der jungen österreichischen Künstlerschaft ohne Unterschied der Richtung in Wien einen gemeinsamen Boden zu schaffen. H. G.

Hamburger Ausstellungen

Wieder steht die Kunsthalle wie so oft in den letzten Jahren im Mittelpunkt des künstlerischen Interesses unserer Stadt und wieder zeigt der von ihr vorgeführte Hamburger Privatbesitz lebendige Anteilnahme an Werken von bleibender Bedeutung, die im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert geschaffen wurden. Die ausgestellten Bilder ergänzen die in der Kunsthalle nur ungenügend vertretenen Franzosen des 19. Jahrhunderts aufs glücklichste und vermitteln zugleich den Übergang zu unserem Expressionssaal.

Die Schätze der schwer zugänglichen Sammlung Theo Behrens füllen einen Saal. Hier herrschen die Franzosen. Delacroix' malerisches Temperament verrät sich im Aufbau seines „Daniel in der Löwengrube" (1853), im kühnen Schwung der Kurven geht das Bild über das gleiche Motiv im Museum zu Montpellier (von 1849) hinaus. Der „Tiger" und der „Löwe", der das Blut des Alligators fast zärtlich aufleckt, stehen auf der Höhe der hinreißend schönen Löwenbilder der Sammlung Thomy-Thiery im Louvre und vermitteln eine Vorstellung von diesem Malerfürsten, der „für vierhundert Jahre" Stoff genug in sich trug und nur darauf bedacht war, „seine Aufgabe nicht im Stich zu lassen". Courbets glänzende Kopie der „Hille Bobbe" und seine „Welle" in ihrem Grau-Grün mit einem verborgen aufblitzenden tiefroten Segel ergänzen den Besitz der Kunsthalle (Blumenstilleben von 1855, die Grotte der Lone von 1864 und eine Winterlandschaft von 1876) besonders glücklich, während seine Studie zur „Venus und Psyche" den heimlichen Klassizisten offenbart, der auch in diesem Revolutionär schlummert. Daumier ist mit einer der schönsten Fassungen des Don Quichote vertreten und einer seiner geistreichen Gerichtsszenen (aquarellierte Zeichnung), dazu gesellen sich zwei „Köpfe", in der Erregtheit der Linie lassen sie van Gogh vorausahnen. Den Schwerpunkt der Sammlung bildet Manet: das bewegte blaue Seebild aus Argenteuil, die „Nana", deren vielfarbige Weiß das Gegenständliche überwinden und das hinreißend schöne Haus in Rueil (1882), mit seinen leuchtend blauen, in die weiße Wand eingebetteten Fenstern — farbig eine noch beglückendere Lösung als die des verwandten Bildes der Nationalgalerie in Berlin. — Mit seinem Ausspruch „moi, je reste dans le rang" hat Renoir geglaubt, seine Stellung gegen den Impressionismus abzugrenzen. Seine „Grenouillère" (1868) offenbart in ihren rieselnden Tönen den engsten Zusammenhang mit den Impressionisten. Dieses hinreißende Bild hat jenes Unmittelbare, das auch Manet als höchster Wert erschien, das wattige, später entstandene „Gartenbild" fällt dagegen ab, während die „Pfirsiche" in ihrem vollen farbigen Klang zu seinen schönsten Stilleben gehören. — Cézannes „Straße" (um 1880) ist in großen Kurven komponiert, denen eine Vertikale das Gleichgewicht hält, jeder Fleck im Bild hat seinen festumrissenen Platz; verglichen damit hat sein Seinebild auch das Zufällige eines Naturausschnitts. Sein Selbstbildnis (um 1880) in braungrünen Tönen ist von großer Schönheit, wenn ihm auch der visionäre Zug fehlt, der dem etwa gleichzeitigen Selbstbildnis der Sammlung Pellerin seine Größe gibt. — Aus van Goghs „Irrenhausgarten in Azles" mit seinem kühlen Gelb und den gleich Flammen gegen den Himmel stehenden Bäumen spricht der Krampf einer zerrissenen Seele, die um die letzten Dinge gerungen hat; sein Blumenstilleben wächst aus kaltem Rot und Türkisblau in ein tiefes Burgunderrot hinein; aus dem bewegten Umriß jedes Blumenblattes spricht verhaltene Leidenschaft.

Verschiedene Bilder aus Hamburger Privatbesitz, die der Frauenbund zur Förderung deutscher bildenden Kunst auf seiner ersten Ausstellung nachimpressionistischer Kunst aus Hamburger Privatbesitz im November 1917 in der Kunsthalle gezeigt hat,[1] sind auch jetzt wieder ausgestellt. Erwähnt sei nur das Wesentlichste: von van Gogh „Malven", „Fabriken" (Sammlung P. M. Robinow) und sein „Kanal" (Slg. Dr. Gustav Schiefler); von Munch „Mädchen am Strand" (Slg. Dr. Carl Georg Heise), die beschneiten Felder und ein weiblicher Akt (Slg. Dr. Gustav Schiefler); von Kokoschka „Die Windsbraut" (Slg. Otto Winter). Ein Frühbild von Marc „Drei Pferde", voll zarter Lyrismen leitet über zum streng gefügten „Mandril" der Hamburger Kunsthalle. Heckel und Kirchner, die bisher in der Kunsthalle fehlen, sind durch Leihgaben nicht ihrer Bedeutung entsprechend vertreten. Es ist dies um so bedauerlicher als von beiden Künstlern, zum Teil sogar in den gleichen Sammlungen charakteristischere Werke vorhanden sind. Auch sonst hätte noch manche Lücke — erwähnt seien namentlich Otto Mueller und Pechstein — aus Hamburger Privatbesitz ergänzt werden können.

Zwei herrliche Neuerwerbungen der Kunsthalle von Paula Modersohn-Becker wurden anläßlich dieser Neuhängung zum erstenmal ausgestellt: die „Frau mit aufgestütztem Kopf" und die „Betende Bäuerin" (beide aus der Sammlung Löhnberg). Die „Betende Bäuerin" ist in jener „Runenschrift" geschrieben, die die Künstlerin bei Mackensen vermißt; der Eindruck des Weltabgeschiedenen, Biblischen wird durch den ganz nach innen gekehrten Blick und das Zusammengenommene der Form erreicht.

Den Wandel vom Impressionismus zum Expressionismus kann man in der Kunsthalle infolge unserer Erwerbungen von Werken von Nolde, Marc und Schmidt-Rottluff[2] und der Leihgaben aus Privatbesitz besser verfolgen als dies im Kronprinzenpalais zu Berlin der Fall ist. Die Zusammenstellung jener Sammlung geschah zu plötzlich, als daß es möglich gewesen wäre, stets das Wertvollste und Bedeutendste zu erfassen, häufig genug steht dort der Name für die Sache. —

Im Kunstverein hat die Hamburgische Sezession zum erstenmal ausgestellt. Es ist die bedeutendste Veranstaltung, die von Hamburger Künstlern je gemacht wurde, trotzdem das Niveau nicht ganz einheitlich ist und mancherlei Fremdeinflüsse stark mitsprechen. Die Namen von Emil Maetzel, Dorothea Maetzel-Johannsen und besonders den des Bildhauers Carl Opfermann wird man sich merken müssen.

Die Hansawerkstätten haben eine Plakatkonkurrenz ihres neueröffneten Kunstsalons für die Hochbahn ausgeschrieben. Einige junge Künstler, die aus der Hamburger Kunstgewerbeschule hervorgegangen sind: Billert, Wahlstedt, Lindenberg, Olderoth und Hinze haben sich daran beteiligt und interessante Entwürfe eingeliefert.

Rosa Schapire.

Neue Kunst aus Hannoverschem Privatbesitz

ist der Titel der Veranstaltung, die die verdiente Kestner-Gesellschaft zunächst mehr aus Verlegenheit denn aus innerer Überzeugung ihren Mitgliedern im Januar darbietet. Doch muß gesagt werden, daß der Erfolg dieser Improvisation selbst die Veranstalter überrascht hat. Denn die Ausstellung ist nicht nur im Einzelnen interessant, sondern auch im Großen prächtig abgerundet und als solche ein Dokument der Zeit und des aufstrebenden Willens nach programmatischem Bekenntnis. Mögen es schließlich nur vier oder fünf Sammler sein, die im Letzten den Erfolg bestreiten und deren Werke dieser Kunstschau die besondere Note geben, in Wirklichkeit bedeutet es dennoch ungeheuer viel, daß sich gerade in einer Provinzstadt wie dieser überhaupt Persönlichkeiten finden, die aus Überzeugung die werdende Kunst lieben und propagieren. Das Samenkorn ist da, das einmal reiche Frucht zeitigen wird und eine solche Ausstellung vermag als Beweis der Tat mit erfolgreicher Stoßkraft noch schlummernde Kräfte zu entzünden. Daß Herbert von Garvens schon heute eine durch Qualität im Detail wie im Ganzen ausgezeichnete Sammlung moderner Kunst besitzt, ist Eingeweihten auch außerhalb Hannovers bekannt. Wichtiger vielleicht die Tatsache, daß der junge Fritz Beindorff außerordentlich glücklich zu sammeln beginnt, daß Dr. P. E. Küppers selbst, dessen rühriger Initiative die Kestner-Gesellschaft allein den größten Teil ihres Erfolges zu danken hat, auch als Sammler Schrittmacher der jungen Kunst ist und als solcher einige Meisterwerke von Heckel, Kirchner und Kandinsky u. a. beisteuern konnte. Es heißt überdies keine Indiskretion begehen, wenn man verrät, daß der „ungenannte Sammler", den der Katalog verzeichnet, niemand anders als der viel zu früh verstorbene Hermann Bahlsen ist, aus dessen reichem künstlerischen Nachlaß diesmal nur einige der besten Palaubilder von Pechstein und Werke von Felix Müller gezeigt werden.

[1] Vgl. Cicerone X, Heft 3/4, S. 59.
[2] Vgl. Cicerone XI, Heft 12, S. 378 ff.

Im ganzen vereinigt die vielseitige Kunstschau über hundert erstklassiger Werke junger Kunst aus hiesigem Privatbesitz, eine stattliche Zahl, wenn man daran erinnert, daß die jüngst stattgehabte französische Ausstellung auch bereits sehr stark von hiesigen Sammlern beschickt ward und daß diese Werke aus naheliegenden Gründen diesmal fehlen mußten. Künstlernamen müssen im übrigen an dieser Stelle das Programm in etwa umreißen. Von Marc Chagall sieht man elf Proben seiner Kunst. Das Feinste darunter die prachtvoll primitiven Aquarelle aus dem Besitz von Fritz Beindorff jun. Campendonk ist durch zwei Arbeiten vertreten. Der Darmstädter Gunschmann mit drei Werken, unter denen das Bildnis von Kasimir Edschmid durch die Kraft der geistigen Konzentration am meisten überzeugt. Von Heckel sind drei seiner reifsten Arbeiten ausgestellt. Albert Gleizes erregt durch den Kubismus seiner farbigen Symphonien (Landschaft vor der Stadt — Blick aus dem Fenster). Ähnliches gilt von Kandinsky, von dem Dr. Küppers eine überzeugende Improvisation besitzt. Kars, César Klein und Klee mögen wenigstens dem Namen nach genannt sein. Kirchner und Kokoschka (der letztere durch die Sammlung Herbert von Garvens besonders stark repräsentiert) zwei der überzeugendsten Pole dieser gärenden Zeit. Ferner Macke und Marc, dies rheinische Dioskurenpaar. Meidner, Melzer, Munch, jeder für sich ein Gesicht, Inbrunst künstlerischer Gestaltung. Beinahe Selbstverständlichkeit, daß Paula Modersohn in diesem Zusammenhang nicht fehlt. Sie überzeugt wie immer. Eckpfeiler der Evolution, die sie einmal historisch einem Cézanne an die Seite stellen wird. Prachtvoll dithyrambisch in seiner Art Felix Müller, der sich im Abstand der Jahre immer überzeugender als Bahnbrecher erweist. Ihn hat als einer der Ersten, geführt durch Hoetger, Hermann Bahlsen gekauft und dafür müssen wir seinem Andenken danken. Daneben Emil Nolde, von dem erstaunlich starke Werke gerade in Hannover beisammen sind. Pechstein, Rohlfs, Seewald, Teutsch erscheinen fast wie Selbstverständlichkeiten. Anders Arnold Topp, von dem man nur ein kleines Aquarell sieht (Besitzer: Hans Kaiser), aber das zeugt für diesen Jungen, von dem nächstens ausführlich hier die Rede sein soll. Und neben ihm Maria Uhden, die viel zu früh Verstorbene. Ihr Gemälde „Im Urwald" ist wie eine Synthese von Henri Rousseau und Chagall, verklärt durch einen weiblich reinen dekorativen Sinn, der sich erst an der Peripherie des Schöpferischen festzusetzen wagt. Auch sie verdient in die Geschichte dieser jungen Ewigkeit einzugehen. Als Letzter mag Vlaminck genannt sein, in dessen Oeuvre das hier gezeigte „Dorf an der Seine" immer eine der reifsten und vollkommensten Schöpfungen sein wird.

Der Vollständigkeit halber müßte endlich noch erwähnt werden, daß auch die beiden Dioskuren des jungen Hannover, Max Burchartz und Otto Gleichmann in dieser Ausstellung nicht fehlen. Doch wird von ihnen in einigen Wochen zu sprechen sein aus Anlaß der Hannoverschen Sezession, die Anfang Februar ihre Jahresschau in der Kestner-Gesellschaft eröffnet. Biermann.

Berliner Ausstellungen

Bei Schulte ist zur Vorfeier des 60. Geburtstages von Philipp Francks (9. April) eine Kollektivausstellung dieses lebensfrischen und verdienstvollen Künstlers vereint gewesen, die man mit besonderer Freude betrachtete. Erstaunlich ist der weite Weg, den er in zäher Arbeit, sich immer weiter entwickelnd, zurückgelegt hat. Ein Mensch, der niemals sprunghaft erscheint, sondern stets durch sorgsamste Selbstkritik den Ausgleich zwischen seinem Können und Wollen zu finden, sich nie in die vorderen Reihen zu drängen sucht, neue Anregungen gerne aufnimmt, diese jedoch nicht ohne genaues Prüfen und Wägen anwendet und so nie in die Gefahr gerät, die Grenzen seines Könnens zu überschreiten. Francks reiches Lebenswerk wird gekrönt durch seine Verdienste für die systematische Ausbildung der Zeichenlehrer, die er als Leiter der preußischen Kunstschule in neue erfolgreiche Bahnen gelenkt hat.

Vor einigen Tagen mußten die Bilder Francks einer neuen Ausstellung weichen, in der u. a. Leonhard Sandrock Bahnhofs-, Industrie- und Hafenbilder zeigt, die trotz mancher malerischen Qualitäten nicht recht überzeugen. Man denkt unwillkürlich an die starken Lichteffekte, die Lesser Ury, zumal in seinen nächtlichen Straßenszenen, darzustellen vermag, wenn man das schwache Leuchten einer im Dunkel heranfauchenden Lokomotive in dem Bilde „Abtransport" sieht. Ein Saal ist den Landschaftsgemälden Olof Jernbergs eingeräumt.

Eine interessante Entwicklung offenbart Cornelia Paczka in ihren bei Amsler & Ruthardt ausgestellten Graphiken und Zeichnungen, die von einer ängstlichen Durchführung jedes Details zu immer freierer Gestaltung — zumal in den skizzenhaft hingeworfenen Aktstudien — der letzten Jahre geleiten. Ein lithographiertes Schabkunstblatt (Bildnis Frau S. B.), sowie ein Selbstbildnis von 1916, sind von eindringlicher Wir-

kung; viele Arbeiten kranken an zu weitgehender Detaillierung, zeigen aber die durchgebildete Handwerklichkeit, die sich auch auf plastischem Gebiete nicht ohne Erfolg geübt hat.

Lene Schneider-Kainer vereinigt ihre technisch wohlgeschulten, in der künstlerischen Konzeption jedoch noch unfreien Graphiken und farbigen Zeichnungen aus Amsterdam in der Neuen Kunsthandlung von Margulies. K. S.

Expressionistenschau Darmstadt 1920

Als gemeinsames Unternehmen der Stadt und der hessischen Regierung wird im Frühjahr dieses Jahres auf der Mathildenhöhe eine große Ausstellung expressionistischer Kunst stattfinden, die internationalen Charakter haben soll. Als Leiter des Unternehmens ist Hofrat Stockhausen in Darmstadt ausersehen, der das Programm gemeinsam mit dem ständigen Rat ausarbeitet. Die Ausstellung, die erste ihrer Art, kann ein überzeugendes Dokument der Zeit werden.

Breslau

Die Galerie Ernst Arnold zeigt gegenwärtig eine umfangreiche Kollektivausstellung von Gemälden, Zeichnungen und Graphik des Breslauer Expressionisten Heinrich Tischler. Ferner enthält die Ausstellung Hauptwerke von Max Liebermann, Max Slevogt und Wilhelm Trübner. Außerdem sehr reizvolle Handzeichnungen von Liebermann und Slevogt und sehr originelle Zeichnungen und Radierungen von Oswald Pohl, Magdeburg.

Erfurt

Die „Künstlergruppe Jung-Erfurt", eine Vereinigung junger, aus Erfurt oder näherer Umgebung stammender Maler und Bildhauer, die sich im Frühjahr 1919 konstituiert hatte, tritt zur Zeit in den Räumen des hiesigen Kunstvereins zum erstenmal in die Öffentlichkeit. Damit ist glücklicherweise endgültig mit der Gewohnheit gebrochen worden, diese wesentlich fortschrittlich gesinnten Künstler nur im Rahmen einer alljährlich veranstalteten Weihnachtsausstellung, in der arger Dilettantismus sich breit machen durfte, zu Wort kommen zu lassen. So ist es möglich, ein einigermaßes klares Bild vom Stande der jungen Erfurter Kunst zu erhalten.

Einen noch sehr gemäßigten Expressionismus vertritt Otto Mehmel in seinen Gemälden, Pastellen und Zeichnungen: Berliner Straßenbilder, Tiergarten, Grunewald usw., lebendig erschaut und mit feinem Empfinden für die spezifische Berliner Stimmung wiedergegeben. Willy Kirch erscheint in seinen kräftigen Schwarz-Weiß-Arbeiten glücklicher als in den Aquarellen. Während Carl Schneider ganz im Dekorativen wurzelt, suchen Walter Fernkorn und Alfred Hanf den Weg zu einer geistigen Kunst. Von Hanf, dem weitaus Bedeutenderen von beiden, fesseln am stärksten die illustrativen Blätter. Auf der äußersten Linken steht Theo Kellner, der schon im Sommer in Greifswald Aufsehen erregte; drei Köpfe in Holzschnitt, darunter ein seelisch sehr starkes Selbstbildnis, zeigen den sehr selbständigen Schüler Feiningers erstaunlich weit. Der zweifellos begabte W. R. Huth muß sich noch von dem übermächtigen Einfluß Gleichmanns befreien. Von Plastikern ist in erster Linie Carl August Lüdecke zu nennen: sein großer Redner, in einzelnem noch ungestaltet, weckt große Erwartungen für die Zukunft; ein früher Bildniskopf in seiner Ruhe und Geschlossenheit der plastischen Form kontrastiert seltsam mit einer malerisch-unruhigen Porträtbüste von Richard Bauroth, dessen übrige Arbeiten noch zu sehr im Banne Lehmbrucks stehen, als daß sich etwas Positives darüber sagen ließe.

Zur Eröffnung der Ausstellung hielt Dr. Redslob eine glänzende Rede, mit der er zum letzten Male als Museumsdirektor vor das Erfurter Publikum trat. Es ist hier nicht der Ort, auf die vielen Verdienste hinzuweisen, die sich Redslob in seiner bisherigen Tätigkeit als Leiter des hiesigen Museums erworben hat. Nur soviel sei hervorgehoben: wenn Erfurt heute ein Museum besitzt, das sich sehen lassen kann; wenn hier auch in weiteren Kreisen der Sinn für die künstlerischen Bestrebungen unserer Generation geweckt wurde; wenn endlich jungen aufstrebenden Talenten ein Weg bereitet wurde — so ist das einzig Redslob zu danken. So schmerzlich es ist, ihn scheiden zu sehen: wir freuen uns doch, daß sich ihm nunmehr die Möglichkeit eröffnet, als Generaldirektor in Stuttgart seine Kräfte freier als bisher entfalten zu können, und daß er zugleich als Lebendiger in unserer Zeit nach Berlin in ein Amt berufen wurde, in dem er gleichsam das künstlerische Gewissen des gesamten Reichs verkörpert. Walter Passarge.

Wiesbaden

Im Nassauischen Kunstverein — Wiesbadener Gesellschaft für bildende Kunst sind u. a. Kollektionen von Felix Müller, Eberz ausgestellt. Felix Müller geht als Maler in den Bahnen Noldes. Sieht die Welt satyrisch und verlegt die Satyre auf die große Leinwand. Wie weit er damit auf die Dauer kommen wird, ist noch nicht abzusehen. Eine Warnung könnte ihm die „Geburt" sein — ein wirklicher Geburtsakt! —, wo die Satyre zum verzerrten Ernst

wird und deshalb in ihrer abgeschmackten Gräßlichkeit die fatale Grenze des Komischen streift. Es ist eine Überraschung, was in demselben Künstler für ein feinsinniger Graphiker steckt. Seine Holzschnitte sind ein ästhetischer Genuß. Wieder ein Beweis, daß die große Kunst unserer Zeit die Graphik ist. Ein Beweis, den auch Eberz mit seinen radierten Illustrationszyklen bringt. Eberz ist gewiß als Maler bedeutend, aber trotzdem wird er manchem als Graphiker näherkommen. In den ausgestellten Radierungen läßt er seinem Hang zur Romantik freien Lauf, jener poetischen, schwärmerischen und ein wenig gruseligen Romantik der Großväterzeit. Er weiß das Illustrative außerordentlich taktvoll zu fassen, ohne breit zu werden, und doch nicht bloß glossierend. Er erzählt, indem er blitzartig Pointen erfaßt und, was im Text nur eine Wendung, als ein Motiv hoch hebt und gaukelnd vor uns spielen läßt, daß unsere Phantasie daran geweckt wird. M. E.

Von Künstlern und Gelehrten

Wilhelm Keller-Reutlingen

der bekannte Münchner Landschafter, ist am 10. Januar kurz vor Vollendung seines 66. Jahres einem Schlaganfall erlegen. War dieser Künstler auch kein entscheidender Schrittmacher im Sinne des Impressionismus, so doch eine der sympathischsten Erscheinungen im Rahmen der Münchner Landschafterschule, deren Werken heute alle Merkmale des rein Historischen anhaften.

Kunsthistoriker im Kunsthandel

Dr. Grete Ring, bisher Hilfsarbeiterin am Berliner Kupferstichkabinett, hat kürzlich einen leitenden Posten bei Paul Cassirer übernommen.

Dr. Hermann Burg, früher Hilfsarbeiter an der Staatsgalerie in Wien, soll, wie uns aus Düsseldorf berichtet wird, demnächst in Köln die dortige Filiale einer Berliner Kunsthandlung übernehmen.

Erfurt

Dr. W. Kaesbach, bisher Beirat an der Nationalgalerie, ist zum Direktor des Erfurter Museums ernannt worden und hat damit das junge Erbe Redslobs übernommen. Wie man uns aus Erfurt mitteilt, stand mit dem neuen Direktor in engster Wahl nur noch Dr. Berrer, Assistent am hessischen Landesmuseum in Kassel.

Göttingen

Die Nachfolgeschaft von Alfred Schmid auf den Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der hiesigen Universität ist neuerdings dem Kieler Ordinarius Dr. Georg Graf von Vitzthum angeboten worden.

München

Dr. Adolf Feulner, unser langjähriger Mitarbeiter, bisher Assistent am Generalkonservatorium München, ist zum Kustos des neuen Residenzmuseums ernannt worden.

Alte und neue Graphik

Unter Leitung von
Dr. Karl Schwarz, Berlin W. 30,
Aschaffenburger Str. 20.

Deutsche Zeichenkunst im neunzehnten Jahrhundert

Ein Führer zur Sammlung der Handzeichnungen in der Nationalgalerie. Von Ludwig Justi. Verlag Julius Bard, Berlin.

Im ehemaligen Kronprinzenpalais sind 100 Zeichnungen deutscher Meister vom „Ausklang der alten Kunst", die durch Jäger, Schadow und Kobell repräsentiert wird, bis zu Pechstein, Nauen, Feininger und Heckel ausgestellt worden, die Ludwig Justi gleichzeitig in einem von Julius Bard liebevoll hergestellten Bande, in dem sie alle mustergültig reproduziert erscheinen, erläutert und dem Betrachter näherzubringen versucht. Der Verfasser hat sich eine schwere und undankbare Aufgabe gestellt; schwer besonders, da sich das vielseitige Wesen der modernen Zeichenkunst kaum an 100 Beispielen eindeutig erklären läßt, undankbar aber vor allem, da die jüngsten Kunstrichtungen noch nicht so weit zu übersehen sind, daß man sie ohne Widerspruch mit Musterbeispielen belegen kann. Das in anregender Form geschriebene Buch wird vielen Besuchern der Ausstellung die Augen öffnen, dankbar manchen Belehrung suchenden Kunstfreund dem Wesen der Zeichenkunst näherbringen, manchen aber auch unbefriedigt lassen. Das persönliche Werturteil über eine Kunst, mit der wir alle noch so eng verknüpft sind, ist so vielen Schwankungen ausgesetzt, daß es kaum möglich ist — und sicherlich auch nicht in der Absicht des Verfassers liegt —, ihm in allem zu folgen. Das Gebiet, das er sich stecken mußte, war ein eng begrenztes; manch aufschlußreiches Erklärungsmoment, das die Hinzuziehung der französischen Zeichenkunst im 19. Jahrhundert für den Ablauf der deutschen Entwicklung gegeben hätte, mußte er sich versagen, durch Wort und Bild näher zu beleuchten. Für die neueste Kunst, ja selbst für Meister wie Corinth und Slevogt, ist das vorhandene Material der

staatlichen Sammlung noch gar zu spärlich, um sie neben Thoma, Liebermann und Menzel zur rechten Geltung zu bringen. Was aber Justi in seiner Einleitung als Voraussetzung zum Betrachten von Zeichnungen sagt, ist vorzüglich und hebt das Werk über den Wert eines Führers zu einem anregenden Belehrer zum richtigen Sehen und belebenden Kunstgenuß. K. S.

Neue graphische Veröffentlichungen

Mappenwerke

Albrecht Dürer, Die vier Holzschnittfolgen: Die Offenbarung St. Johannis, Die große Passion, Die kleine Passion, Das Marienleben. Verlag Amsler & Ruthardt, Berlin.

Das zunehmende Interesse weiter Kreise für unsere großen deutschen Meister und die wachsende Bedeutung für unser Geistesleben dokumentiert sich auch bei unseren seriösen Kunstverlagen in den Publikationen, mit denen sie die Allgemeinheit auf die Dokumente altdeutscher Kunst hinweisen. In der Form, wie Dürer seine unsterblichen Bilderfolgen selbst zu seinen Lebzeiten in die Welt geschickt hat, hat sie nun Amsler & Ruthardt in originalgetreuen Abbildungen herausgegeben, die sich dank der vorzüglichen Wiedergabe viele Freunde erwerben werden.

Zeichnungen und Radierungen von Elfriede Wendtlandt. Mappe mit 6 Radierungen, 25 Lichtdrucken und 5 Zinkätzungen. Verlag Max Harrwitz, Nikolassee-Berlin. M. 200.—.

Der Prospekt, den der Verlag mit einem kurzen, empfehlenden Beiworte von Peter Jessen verlegt, verspricht mehr, als die Originalmappe zu halten imstande ist. Denn mehr als eine gewisse Anmut und zarte Gesinnung ist dieser Sammlung, die sich im übrigen durch meisterliche Reproduktionen in Lichtdruck und Zinkätzung auszeichnet, kaum zu entnehmen. Eine echt frauliche Erfindungsgabe, eine Märchennatur, erfreut wohl beim ersten Anblick, genügt aber, besonders in den Aktzeichnungen, nicht immer. Über die Exlibris-Blätter ließe sich oft prinzipiell streiten, denn das Wesen des Buchzeichens, das typenhaft Geschlossene, Stempelartige, das ich als die Vorbedingung für diese Kunstgattung erachte (jedoch nur selten in den modernen Exlibris erfüllt sehe), kommt auch hier nicht zur Genüge zum Ausdruck.

Ankündigungen

Demnächst erscheint im Verlag von Amsler & Ruthardt, Berlin das graphische Werk von Karl Stauffer-Bern, das sämtliche 37 Radierungen des Meisters in Kupferdruck wiedergibt und zum Subskriptionspreis von M. 700.— in 150 Exemplaren mit einem Vorwort von Hans W. Singer zur Ausgabe gelangt.

Berlin

Vom 9. bis 12. Februar findet bei Hollstein & Puppel die Versteigerung wertvoller Kupferstiche, Schabkunstblätter, Radierungen und Farbendrucke aus dem 17. und 18. Jahrhundert statt, wobei seltene Blätter von Boucher, de Marteau, Drevet, Fragonard, Reynolds, Lancret zum Ausgebot gelangen. Von den Deutschen sind besonders Chodowiecki und Georg Friedrich Schmidt vorzüglich vertreten, darunter Blätter, die höchst selten im Handel vorkommen. Robert Nanteuil wird man wohl schwerlich wieder in solcher Reichhaltigkeit zusammenfinden. Unter den Farbenstichen sind Blätter von auserlesener Schönheit, so daß sich um sie ein harter Kampf bilden wird. Eine Sammlung Schweizer Ansichten und Schweizer Künstler wird ebenfalls viel Interesse erregen.

Im März sollen bei Amsler & Ruthardt Dubletten aus dem Kupferstichkabinett der Staatssammlungen versteigert werden, darunter Arbeiten von Hesemann, Krüger und Menzel.

Büchersammelwesen

Unter Leitung von
Bibliotheksdirektor Dr. E. von Rath
Leipzig, Ferdinand Rohdestr. 35.

Die erste Hauptmann-Bibliographie

Als Neujahrsgruß hat der Antiquar Martin Breslauer einer Anzahl seiner Freunde den Katalog einer Hauptmannsammlung zugeschickt, den man wohl als den ersten Versuch einer Bibliographie der Schriften dieses Dichters bezeichnen kann. Die Sammlung selbst ist bereits in feste Hände übergegangen; aber der Bearbeiter des Kataloges wollte doch diese Vereinigung der Schriften des Meisters im Druck festhalten, da sie in der Tat in solcher Vollständigkeit bisher nirgends verzeichnet waren. Von den seltenen Stücken hebe ich die vom Verfasser aus dem Buchhandel zurückgezogene Dichtung „Promethidenloos“ und „Das bunte Buch“, das durch den Konkurs des Verlegers überhaupt nicht in die Öffentlichkeit gelangt ist und daher auch den größten Bibliotheken fehlt, hervor. Von den paar Kleinigkeiten, um die diese Sammlung noch vermehrt werden könnte, nenne ich den ersten Druck von „Elga“ in der neuen Rundschau 1905, Heft 1, und die schöne Vorzugsausgabe des „Ketzers von Soana“, die 1918 vom Fischerschen

Verlag veranstaltet wurde. Breslauer hat das kleine Schriftchen leider nur in einer Auflage von 124 Abzügen gedruckt, die natürlich schnell vergriffen war. v. R.

Ein Neudruck des Muther?

Mehr als 35 Jahre sind verflossen, seit Richard Muthers grundlegendes Werk über die Buchillustration der Gotik und Frührenaissance im Verlage Georg Hirth in München erschienen ist. Obgleich der prächtige Band für seine Zeit geradezu glänzend ausgestattet war, konnte man ihn doch Jahrzehnte durch zu einem billigen Preise antiquarisch erwerben, und erst der Weltkrieg hat mit den Restbeständen der wohl ursprünglich sehr hohen Auflage aufgeräumt. In diesen Tagen eröffnet nun der Verlag eine Subskription, um das vergriffene Werk bei genügender Beteiligung des Publikums zum Preise von M. 360.— neu aufzulegen. Soweit ich aus der Voranzeige ersehen kann, ist ein unveränderter Wiederabdruck geplant, doch hoffe ich, daß das Publikum diese Absicht des Verlages nicht unterstützt. Muther hat für seine Zeit Außerordentliches geleistet, indem er ein großes Material zum erstenmal übersichtlich gruppierte und es so der wissenschaftlichen Behandlung erschloß; aber im einzelnen hat man ihm schon damals zahlreiche Versehen nachweisen können, und wenn das Werk dem heutigen Stande der Forschung angepaßt werden sollte, könnte fast kein Satz stehen bleiben. Auch als Materialsammlung ist zum mindesten der Teil des Werkes, der die bis 1500 gedruckten Bücher behandelt, durch den 5. Band von Schreibers Manuel völlig überholt und wertlos geworden. Nur an dem schönen Tafelband kann man auch heute noch seine Freude haben; aber ob sich bei der augenblicklichen Papierknappheit lediglich des Tafelbandes wegen ein Neudruck rechtfertigen läßt, scheint mir doch zweifelhaft. v. R.

Das alte Buch

von Dr. Karl Schottenloher, Bibliothekar an der Staatsbibliothek in München. Mit 67 Abb. Berlin, R. C. Schmidt & Co., 1919. 280 Seiten. 12 Mark. (Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler. Bd. 14.)

Das vorliegende Buch will keine vollständige Geschichte des Buches von seinen ersten Anfängen bis zur Gegenwart geben, sondern beschränkt sich, unter Ausscheidung des geschriebenen Buches, auf das gedruckte Buch, und zwar auf seine äußere Gestalt, und schließt seine Darstellung mit der Zeit um 1800 — „aufs Geratewohl", wie der Verfasser selbst sagt. Vor allem wird „das Buch im Sonntagskleide" betrachtet, aber „das nüchterne Gebrauchsbuch darf nicht vernachlässigt werden, wenn es eine Eigenart oder eine Entwicklung zum Ausdruck bringt". Mit diesen Beschränkungen wird aber in kleinen Ausschnitten alles behandelt, was das Buch angeht vom Blockbuch bis zum illustrierten Buch des 18. Jahrhunderts, auch Buchhandel, Bucheinband, Bücherzeichen, seltene und merkwürdige Bücher, Inkunabelkunde und Marktwert des alten Buches. Daß der Zeit des 15. und 16. Jahrhunderts besondere Aufmerksamkeit gewidmet ist, wird damit begründet, daß in dieser Zeit die Ausgestaltung des Buches ihre wesentlichen dauernden Formen fand; die Vorliebe des Verfassers für diese Periode der Buchgeschichte hat hier aber doch wohl auch mitgewirkt. Die Vorlagen für die Abbildungen sind sämtlich den reichen Schätzen der Münchener Staatsbibliothek entnommen. Daß nur solche Vorlagen ausgewählt wurden, die sich möglichst in wirklicher Größe wiedergeben ließen, weil starke Verkleinerungen eine falsche Anschauung hervorrufen konnten, ist sehr zu billigen; dagegen ist es zu bedauern, daß auf die Wiedergabe von Typenproben gänzlich verzichtet wurde. Die Hauptliteratur ist am Schlusse systematisch im Anschluß an die einzelnen Kapitel der Darstellung zusammengestellt, leider mit Mängeln in der Redaktion und in der Satzkorrektur.

Der kundige Verfasser wendet sich in erster Linie an den gebildeten Laien und gibt diesem aus seinem reichen Wissen eine sicher willkommene Geschichte des alten Buches, die er als Büchersammler mit Nutzen befragen wird. Manchmal setzt er wohl freilich zu viel als bekannt voraus, wenn er z. B. ohne jede Erläuterung von Cisianus, vom Belial, vom Plenarium, von der Malermi-Bibel, von der Peypusdruckerei — die Beispiele ließen sich sehr mehren — spricht. Hier hat die sich nirgends verleugnende „bibliothekarische Färbung", die der Verfasser selbst zugibt, dem Buche Eintrag getan. Der Fachmann erhält nicht genug, aber immerhin doch soviel, daß auch ihm dieses Buch als eine erste Einführung in den Stoff empfohlen werden kann.

Georg Minde-Pouet.

Neue Bücher und Zeitschriften

Das Kestnerbuch

Dr. P. E. Küppers, der verdienstvolle Leiter der Kestner-Gesellschaft in Hannover, deren Ausstellungen längst für Deutschland vorbildlich geworden sind, hat für den Titel eines von ihm herausgegebenen Jahrbuchs, das im Verlag von Heinrich Böhme-Hannover erschien, ebenfalls

den Namen des alten Sammlers und Kunstfreundes übernommen, was vielleicht nicht ganz richtig war, weil so der Eindruck erweckt werden kann, als handle es sich bei dieser schönen und vornehmen Publikation um eine lokale Angelegenheit. Genau das Gegenteil ist aber der Fall. Denn dieses Buch ist eine europäische Angelegenheit und sucht, wie der Herausgeber im Vorwort treffend bemerkt, „nach Entscheidungen, die jenseits von Gewalt und Materie liegen". Es ist ein feiner, rhythmisch gegliederter Bau, dessen Linien und Teile aus einem schöpferischen Glauben geboren sind. Einzelheiten, die sich programmatisch zum Kunstwerk weiten, wenn man sie in der Idee nebeneinanderreiht. Was hier Dichter und Maler zu einem Ganzen zusammengetragen haben, ist Bekenntnis an die wirkende Kraft des Geistes dieser scheinbar innerlich so auseinanderstrebenden Zeit. Die Namen sind Programm, die Arbeiten selbst Totalität einer produktiven Gesinnung, die höchstes Lob verdient.

Ein feines, nachdenkliches Buch, typographisch vorbildlich, das in viele Hände kommen sollte, im einzelnen reich mit Originalgraphik durchsetzt, unter der Arbeiten von Heckel, Barlach, Feininger, Seewald, Viegener, Klee, Plünnecke, Burchartz u. a. bedeutsame Proben des jungen Deutschland sind. Neben den Originalbeiträgen von Dichtern und Dramatikern (erstmalig erscheint als neue Hoffnung Karl Schenzinger mit einem Drama „Berggang") verdienen an dieser Stelle die Aufsätze von Felixmüller über künstlerische Gestaltung, ein gedankenstarker Beitrag Wilhelm Worringers „Bemerkungen zum Kubismus" und ein feines Essai von Willi Wolfradt „Das Haus" besonders unterstrichen zu werden. Mit Ergriffenheit liest man die hier veröffentlichten Briefe des viel zu früh gefallenen Karl Thylmann an seine Frau, deren Herausgabe in Buchform bevorsteht. B.

Musarion-Almanach 1920[1]

Vielen Verlegern ist es eine liebe Gewohnheit geworden, am Jahresende ihren Lesern im Almanach Kostproben aus erschienenen oder neugeplanten Büchern darzubieten. Auch der vor Jahresfrist gegründete Musarion-Verlag will in einem ansprechend ausgestatteten Bändchen zum erstenmal über seine literarischen und künstlerischen Bestrebungen in der Form eines Almanachs Bericht erstatten.

Aus dem etwas bunten Inhalt erweckt Interesse eine bisher ungedruckte Abhandlung Nietzsches über das Pathos der Wahrheit, die wohl auf die vom Verlag geplante Monumentalausgabe der Werke dieses Philosophen hinweisen soll. Daneben kommen Dichter wie Vollmoeller, A. von Bernus, Felix Braun und Harry Kahn zum Wort und geben eine anschauliche Vorstellung von dem ziemlich hohen Niveau, auf dem sich die Produktion dieses Verlages bewegt. — Von dem Buchschmuck sind besonders anziehend die graziösen Zeichnungen, die Alphons Woelfle beigesteuert hat. Auch der von Hoerschelmann gezeichnete Titel verdient Beachtung. v. R.

[1] München, Musarion-Verlag.

Aus den Vereinen und Gesellschaften

Danzig

Eine Reihe ausübender Künstler (auf dem Gebiete der Malerei, Plastik, Architektur, des Kunstgewerbes und der Musik) hat sich hier unter dem Namen „Die Zunft" zusammengetan, um deutscher Kunst eine Stätte zu bereiten.

Darmstadt

Die im Vorjahr gegründete „Vereinigung hessischer Bücherfreunde" bot als erste Gabe ihren Mitgliedern Graf Kuno v. Hardenbergs „Herkunft, Leben und Wirken des Hofmahlers Joh. Christian Fiedler", ein Buch, mit Liebe geschrieben, mit Geschmack ausgestattet, wertvolle Ergebnisse über einen sehr beachtenswerten Porträtisten der Barockzeit bietend. Die zweite Jahresgabe der Vereinigung verdankt ihre Entstehung der Forschung über den Maler Hans Döring (gest. ca. 1559), die zur Wiederauffindung des Holzstocks zu dem prächtigen „Obersten „Kriegsherrn" aus dem „Kriegsbuch" des Gfn. Reinh. v. Solms (1554) führte. Vortreffliche Abzüge, von dem jugendlichen Maler Phil. Volk mit der Hand koloriert, in prächtigen Umschlag gekleidet und mit geistvollem Text begleitet, sind die Freude aller Buch- und Kunstfreunde. Zu Weihnachten 1919 bot der Verein seinen Freunden drei Juwelen der Druck- und graphischen Kunst an, von der Feder oder dem Stift seiner Mitglieder geschmückt: Die letzte Nacht der Girondisten, ausgestattet von F. W. Kleuckens; Der Furchtsame von Honan, und Jorinde und Joringel, beide mit Buchschmuck von Chr. Beyer, bei Wittich und bei Hohmann gedruckt. Vivant sequentia!

Würzburg

Unter dem Namen „Das junge Franken" hat Alexander Abusch eine Vereinigung von in Franken und den angrenzenden Gebieten wohnenden Künstlern ins Leben gerufen.

Verschiedenes

Um das Wort „Expressionismus“

Es ist bekannt, daß schon sehr viel Tinte verbraucht wurde, um dem Ursprung jenes Wortes nachzuforschen, das für das Wollen unserer jungen Kunst beinahe zu einem Gattungsbegriff geworden ist. Dr. Rudolf Blümner gibt in der letzten Nummer des „Sturm“ eine überraschend lapidare Lösung dieser Streitfrage. Der heilige Thomas von Aquino nämlich, dessen Licht vor rund siebenhundert Jahren das damals gar nicht mal so dunkle Tal dieser Welt erfüllte, hat zuerst das Wort geprägt und zwar durchaus in dem Sinne, in dem es der modernen kunstphilosophischen Prägung geläufig ist. Blümner schreibt wörtlich: Der heilige Thomas unterscheidet dreierlei Erkenntnisse: Gott als die oberste essentia hat unmittelbar das Wissen von allen Essentien. Die Engel und die vom Körper befreiten Seelen haben die unmittelbare intuitio der gegenwärtigen Dinge oder doch das Wissen der entfernten durch species expressivae. Die Seelen im Zustande der Sünde wissen nur, was ihnen durch species impressivae zuteil geworden ist. „Die Ausdrücke species impressiva und expressiva kommen aus einer uns nicht mehr faßbaren Psychologie her (sagt Fritz Mauthner in seinem Wörterbuch der Philosophie), welche die Species als Bildchen auffaßt, die sich zuerst den Sinnen eindrücken und nachher in den Vorstellungen der Seele ausdrücken.“

Bedarf es dazu noch eines Kommentars? Die „spezies expressivae“ das ist für jeden denkenden Menschen im übertragenen Sinne nichts anderes als was wir dem Schöpferischen in der Kunst heute als Expressionismus ansprechen.

Pro Arte

Ein Kreis von Kunstfreunden hat in Basel eine Aktiengesellschaft gegründet, die unter der Firma Pro Arte eine Zentralstelle für Begutachtung und Vermittlung von Kunstwerken ins Leben ruft. Mit einem Stab wissenschaftlich und technisch gebildeter Mitarbeiter, auf Grund einer über alle Kunstländer verzweigten Organisation, will die Gesellschaft dem Kunstsammler, dem Käufer und Verkäufer eine gewissenhafte, wohl fundierte Beratung bieten; sie hofft, so manchen offenkundigen Mißständen auf dem Kunstmarkt (gezeitigt durch wilden Handel, nicht durch bestehende reelle Geschäfte) begegnen zu können und damit der Kunst und Kunstpflege überhaupt zu dienen. Für die Leitung Pro Arte (Domizil in Basel: Freiestraße 17) wurde Dr. Jules Coulin, den Lesern des Cicerone als langjähriger Mitarbeiter wohlbekannt, gewonnen.

Das Dante-Porträt in Ravenna

Wie man kürzlich in der Tagespresse lesen konnte, will man in der alten Basilika des hl. Franziskus in Ravenna bei Restaurierungsarbeiten ein Bildnis des berühmten Dichters entdeckt haben, das kürzlich im „Giornale d'Italia“, wenn auch recht unvollkommen, reproduziert war. Dante ist bekanntlich 1321 in Ravenna in der Verbannung gestorben und im dortigen Franziskanerkloster beigesetzt worden. Bei Arbeiten im linken Seitenschiff von San Francesco, und zwar gerade über der Tür, die ins Franziskanerkloster führt, trat auf einem freigelegten Streifen ein Fresko zutage, das in halber Lebensgröße (im ganzen noch gut erhalten) einen im Profil dasitzenden Mann zeigt, der nachdenklich den Arm auf das linke Knie gestützt hat und den Kopf in der linken Hand geborgen hält. Ein faltenreicher weiter Mantel verhüllt den Körper, so daß der Hals frei aus dem Gewande hervorwächst. In Italien ist die Meinung, ob es sich um ein authentisches Bildnis Dantes handelt oder um das Idealporträt eines beliebigen Dichters sehr geteilt. Denn der Stil Giottos, der in dem Fresko wahrnehmbar ist, beweist allein noch nichts und auch die Tatsache, daß eine gewisse Beziehung zwischen dieser Malerei und dem anderthalb Jahrhunderte später von Pietro Lombardi entworfenen Relief am Grabmal des großen Dichters in der kleinen Kapelle an der Via Dante in Ravenna besteht, erscheint ebensowenig beweiskräftig. Man tut deshalb gut, der neuen Entdeckung gegenüber eine gewisse Reserve zu üben, bis zuverlässiges Material für die letzte ikonographische Feststellung vorliegt.

Der Kolmarer Rembrandt

Die Geschichte des Rembrandtbildes, das kürzlich in Toronto wiederaufgetaucht ist, beschäftigt gegenwärtig sehr stark die Öffentlichkeit. Wie erinnerlich, hatte der Bürgermeister der Stadt Kolmar seinerzeit in den Verkauf des Werkes an einen Münchner Kunsthändler eingewilligt und von diesem war es nach Stockholm weiterverkauft worden. Neuerdings meldet nun die englische Presse, daß ein Sammler in Finnland, der es offenbar wieder aus Stockholm übernommen hat, dasselbe Werk an eine New Yorker Kunstfirma weiter veräußerte, die es ihrerseits für $1\frac{1}{2}$ Millionen Franken an den kanadischen Bankier Wood verkaufte.

Anlaß zu dieser seltsamen Wanderung eines echten Rembrandtbildes, das zwar nicht zu den

besten Werken des Künstlers gehört, aber doch im Gesamtschaffen Rembrandts seinen Platz behauptet (es ist etwa 1665 entstanden), war die Absicht des Kolmarer Stadtrates, von dem Erlös die beschlagnahmte Sammlung des Altelsässers Spetz zu erwerben. Als sich diese Absicht durch den Einspruch der Erben endgültig zerschlagen hatte, war der Rembrandt längst von München unterwegs und vergeblich hat in diesen Tagen die französische Regierung des Elsaß bei den deutschen Behörden die Rückgabe des Kolmarer Rembrandt reklamiert. Abzuwarten bleibt, welche Weiterungen sich noch aus dem leichtfertigen Schritt des damaligen Kolmarer Magistrats ergeben werden.

Hamburg

In einem Alt-Hamburger Kaufmannshause wurden kürzlich Wandgemälde des 17. Jahrhunderts aufgedeckt, welche nach den Feststellungen von Dr. Stierling auf Kupferstiche des Romeyn de Hooghe zurückgehen. Es handelt sich um kostümgeschichtlich hochinteressante Bilder, die später im Neubau des Museums für Hamburgische Geschichte eingebaut werden.

Paris

Wie „Cri de Paris" meldet, ist kürzlich dem Bildhauer Albert Bartholomé, der neuerdings zum Präsidenten der „Société des Beaux-Arts" gewählt wurde, der Auftrag erteilt worden, ein größeres Denkmal zum Gedächtnis der Teilnahme Amerikas an der Seite der Verbündeten zu schaffen. Bartholomé hat nun seinerseits den Auftrag unter eine Anzahl jüngerer Plastiker aufgeteilt, die sämtlich Kriegsteilnehmer gewesen sind. Schon auf Grund dieser merkwürdigen Tatsache ist zu befürchten, daß jetzt die Länder der siegreichen Alliierten derselben Flut von Denkmalsscheußlichkeiten erliegen werden, mit denen uns einmal die Zeit nach dem Kriege von 70/71 beglückt hat.

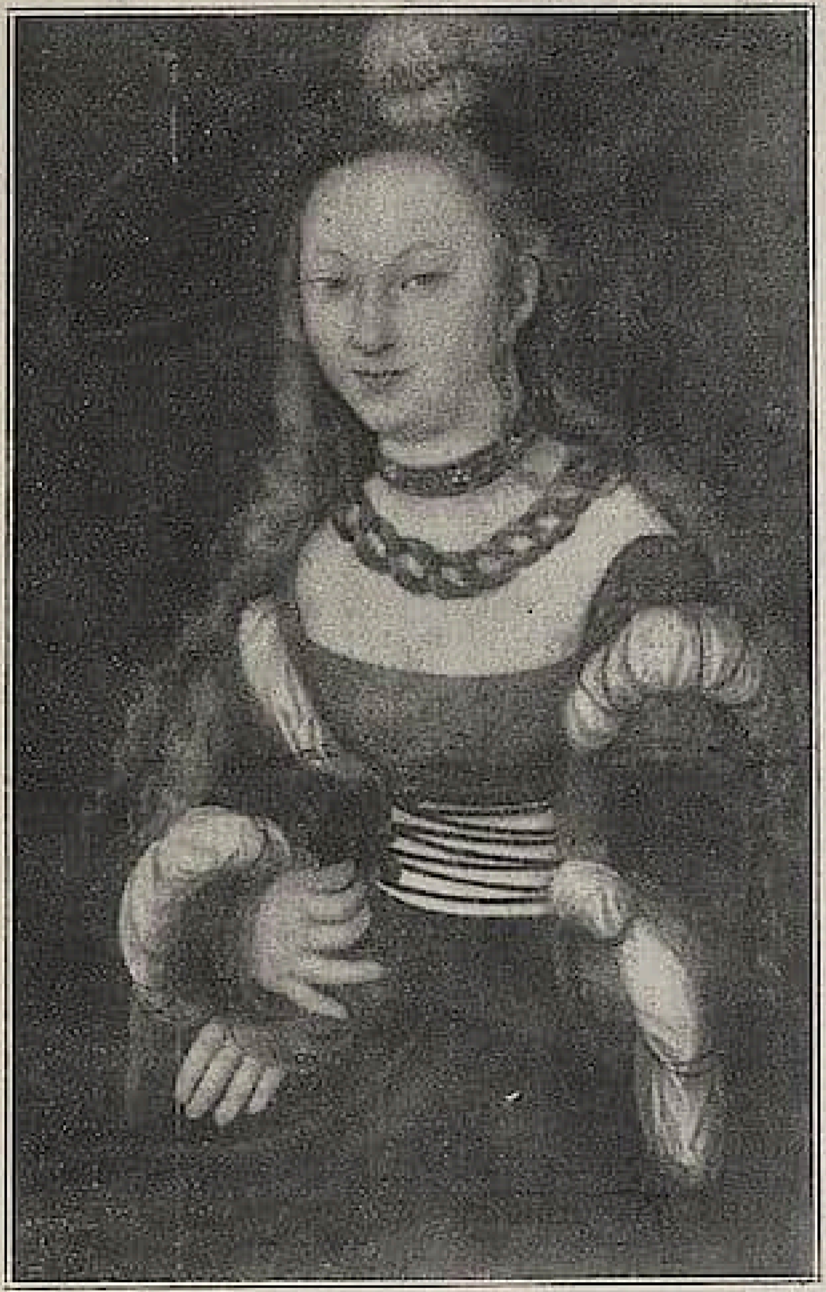
Der Kunstmarkt

Bevorstehende Versteigerungen

Köln

Versteigerung der Sammlung A. von Grand-Ry, Rittergutsbesitzer, Schloß Thal bei Aachen.

Die umfangreiche Sammlung, die vom 11. bis 13. Februar bei Math. Lempertz in Köln zur Versteigerung gelangt, enthält vorwiegend Werke, wie sie in früheren Jahren den rheinischen Sammlern am leichtesten zugänglich waren: so auf dem Gebiete des Kunstgewerbes, Steinzeug von



Lucas Cranach. Frauenbildnis.
Versteigerung der Sammlung A. von Grand-Ry am 11.–13. Februar bei Math. Lempertz, Köln.

Raeren, Siegburg und dem Westerwald, nord- und süddeutsche Fayencen von Minden, München, Frankfurt, Nürnberg, Delfter Fayencen. Daneben geschnittene Gläser von Böhmen, Sachsen, Schlesien, europäisches Porzellan sowie Porzellane aus China und Japan und ausgezeichnete eingelegte Waffen sowie einige gute Möbel des 17. und 18. Jahrhunderts.

Der eigentliche Kern der Sammlung ist aber nicht darin, sondern in den schönen französischen Gobelins, den frühen Glasgemälden und vor allem der sehr guten Sammlung vornehmlich deutscher und niederländischer Gemälde zu ersehen, die zum größten Teil unberührt und von bester Erhaltung sind.

Aus der Frühzeit des 15. Jahrhunderts seien neben einer niederrheinischen Scheibe mit der Darstellung eines Kruzifixes zwei ausgezeichnete kölnische Rundscheiben mit Heiligen und Stiftern erwähnt, aus dem 16. Jahrhundert von einem bemerkenswerten niederrheinischen Altar vier

doppelseitig bemalte Flügel mit Darstellungen aus dem Leben Christi, den Calcarer Meistern nahestehend, das Bildnis des Kölner Ratsherrn P. Oechhofen von der Hand des Geldorp Gortius von 1597 sowie ein ausgezeichnetes Frauenbildnis von Cranach (s. Abb.), das seiner besten Zeit angehört. Die niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts ist mit Stücken von Averkamp, Cuyp, E. van de Velde, Heda, Weenix u. a. vertreten. Aus dem späten 17. und dem 18. Jahrhundert sind ausgezeichnete französische Gobelins vorhanden, von denen die besten den Gobelins des Jagdschlosses Clemenswörth, das Clemens August von Schlaun erbauen ließ, nahestehen. Den Beschluß bilden Gemälde des 19. Jahrhunderts, unter denen die Düsseldorfer bevorzugt sind. Lüthgen.

London

Am 30. Januar gelangt bei Christie's wieder ein Teil der Sammlungen des verstorbenen C. Fairfax Murray zur Versteigerung, Gemälde und Zeichnungen alter und neuerer Meister. Unter den Gemälden befinden sich zwei Grisaillen von Mantegna, Judith und Dide, ein Salvator Mundi von Dürer (1907 in der Royal Academy ausgestellt), ferner Werke von Elsheimer, van Dyck, A. Cuyp, A. van Ostade, van Goyen, Gainsborough, Morland, Turner, D. G. Rossetti u. a. m.

Bei Sotheby's wird am gleichen Tage eine belangreiche Sammlung von mittelalterlichen Miniaturen und Manuskripten, sowie alten Drucken aus dem Besitze von Samuel Allen ausgeboten. Als kostbarstes Stück gilt hier ein Ordensbuch vom Goldenen Vlies aus dem 15. Jahrhundert mit Bildnissen von Karl dem Kühnen, Maximilian I., Philipp dem Schönen u. a.

Am 5. und 6. Februar wird bei Sotheby's die Sammlung von Künstlerbriefen und anderen Autographen aus dem Besitz von C. Fairfax Murray versteigert. Vor allem die ersten sind außergewöhnlich belangreich. Kommen unter ihnen doch nicht weniger als fünf eigenhändige (z. T. durch Milanesi schon publizierte) Briefe von Michelangelo vor. Unter den weiteren Kostbarkeiten befindet sich Dürers berühmter Brief aus Venedig an Pirkheimer mit der vielumstrittenen Stelle von dem Ding „Dz mir vor eilff jorn so woll gefalln Dz gefelt mir Jez nit mer." In weitern sind es hauptsächlich Briefe italienischer und englischer Künstler, im ganzen 163. Folgende mögen aus der langen Reihe noch genannt werden: Leon Battista Alberti, Guercino, Vignola, Veronese, Cellini, Donatello, Michelozzo, B. da Majano, della Quercia, Sansovino, Tizian (langer, eigenhändiger Brief vom 7. Mai 1562), Lionardo (drei Schriftstücke, alle in Spiegelschrift, darunter ein beidseitig beschriebenes Blatt mit mechanischen Erörterungen), Vasari (zwei Briefe, der eine, vom 14. April 1566, handelt über Michelangelos Tod), Rubens, W. Blake, Gainsborough, Lawrence, Reynolds, Turner usw. Die zweite Abteilung enthält Autographen von Staatsmännern, Musikern (worunter Beethoven, Haydn) und u. a. als besondere Rarität ein eigenhändiges Schreiben von Lucrezia Borgia. Die wichtigsten Briefe sind im Katalog in vorzüglichen Lichtdrucken reproduziert. H.

Aus der Sammlerwelt und vom Kunsthandel

Dresden

Durch Zusammenlegung der neuzeitlichen Dresdner Verlage: „Dresdner Verlag von 1917", „Verlag Die Neue Schaubühne", „Deutscher Genossenschafts-Verlag" ist auf genossenschaftlicher Grundlage in Dresden der Rudolf Kaemmerer-Verlag gegründet worden, in dem demnächst die deutsche Übersetzung der Selbstbiographie von W. Kandinsky als 1. Band einer Sammlung

Die Kunsthandlung Karl Haberstock :: Berlin W 9
Bellevuestraße 15 (unmittelbar neben dem Hotel Esplanade, im ersten Stock)
sucht zu kaufen: Echte Werke großer alter Meister
sowie Gobelins, echte alte Porzellane und Bibliotheken
Für den Nachweis solcher Werke zahlt dieselbe unter Zusicherung strengster Verschwiegenheit eine hohe Vermittlungsgebühr

„Die Kunſt der Gegenwart in Monograhien“ erſcheint.

Zürich

In den Räumen des Hauſes Kirchgaſſe 4 hat der Kunſtſalon Rembrandt eine Anzahl von Werken alter Meiſter vereinigt, unter denen ſich ſeltene Gemälde befinden, wie eine „Madonna mit den Staraugen“ des Pierfrancesco Fiorentini, eine dem Simone Martini zugeſchriebene „Madonna mit Heiligen“, dann eine Raffael naheſtehende „Madonna mit Engeln“ in reichem alten Tabernakelrahmen und gute Werke der Tintorettoſchule, ſowie Florentiner, ſpaniſche und oberdeutſche Meiſter. Reich vertreten ſind die Holländer: Bildniſſe von Barthel Bruyn, Jean de Bray; ein Aſſelyn-Verſchuring, Teniers, Simon de Vlieger, Breughel u. a. Die Firma, die ſich nun ganz auf alte Kunſt beſchränkt, hat auch eine größere Anzahl gotiſcher Holzſkulpturen erworben. Wertvolle antike Möbel und Erzeugniſſe alter gewerblicher Kleinkunſt, ſowie eine große Auswahl von engliſchen Farbſtichen und Kupferſtichen des 17. und 18. Jahrhunderts, darunter Seltenheiten wie Laurent Caus, Demarteau, Chodowiecki u. a. vervollſtändigen das Bild einer gut geleiteten Kunſthandlung.

Neue Kataloge

Martin Breslauer, Berlin W. 8, Franzöſiſche Str. 46, I. Verzeichnis 32: Muſterdrucke der Gegenwart und Verwandtes, Giambattiſta Bodoni, Die Aſtronomica des Marcus Manilius, Handſchriften u. Miniaturen, Stammbücher, Autographen u. Urkunden, Inkunabeln, Einblattdrucke, Drucke des 16. Jahrh., Drucke des 17.–20. Jahrh., beſonders illuſtrierte Werke, Zum Weltkrieg, Bücher über Bücher, Naturwiſſenſchaften, Reiſen, Länder- u. Völkerkunde, Nachtrag. Reichhaltiger und wertvoller Katalog.

Maggs Bros., London W., Conduit Street 34 u. 35. No. 380, 1919. Manuscripts and early printed Books: Manuscripts, Incunables, Illustrated Books of the 16th Century, Aldine Press and other Rare Books of the 16th Century.

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Hannover, Große Aegidienſtr. 4. Telefon Nord 429

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone“:

BERLIN: Dr. Karl Schwarz, Berlin W. 30, Aſchaffenburger Str. 20 / MÜNCHEN: Kurt Pfiſter, München, Kaulbachſtr. 40 / WIEN: Dr. Heinr. Glück, Wien I, Grünangerſtr. 10 / DEN HAAG: Dr. Otto Hirſchmann, Ryswyck, Z. H., Leeuwendaal laan 61 / NEW YORK: Frank E. Washburn Freund, 120 Haven Avenue New York City

Verlag, Geſchäftsſtelle u. Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigſtr. 2
Telefon 13467

Erſcheinungstermin		Redaktionsſchluß	
Heft 3	12. Februar	Heft 3	6. Februar
„ 4	26. Februar	„ 4	20. Februar
„ 5	11. März	„ 5	5. März
„ 6	25. März	„ 6	19. März

Dieſem Hefte liegt ein Proſpekt des Verlages KLINKHARDT & BIERMANN, LEIPZIG, bei. Wir empfehlen denſelben beſonderer Beachtung.

Neue Kunſt
Hans Goltz
München

Januar-Ausſtellung
Georg Schrimpf
Gemälde + Graphik
Kunſtgewerbe
Katalog mit 10 Abbildungen, einem Holzſchnitt vom Stock und einer Lithographie als Umſchlag 3 Mark

Ausſchließl. Vertretung für: Albert-Bloch
Davringhauſen
Eberz + Grosz
Kars + Klee
Menſe + Schrimpf

ALT-MÜNCHEN

7 Radierungen von

Wilhelm von Kobell

Von den Originalplatten aus dem Jahre 1818 gedruckt

Mit einleitendem Text von Hermann Uhde-Bernays. + In Mappe im Stil der Zeit

Preis 50 Mark (Vorzugsausgabe auf Handjapanpapier, in nur 50 numerierten Exemplaren gedruckt 150 Mark)

Durch einen glücklichen Zufall sind 100 Jahre nach ihrem Entstehen die Platten dieser reizvollsten unter den Kobellschen Radierfolgen gefunden worden. Da zur Zeit ihres Entstehens nur wenige Drucke abgezogen wurden, die heute von höchster Seltenheit sind; ist unsere von den Originalplatten hergestellte Ausgabe fast eine Erstausgabe. Der volle Zauber einer primitiven Einfachheit und biedermeierischen Empfindsamkeit liegt über diesen köstlichen Blättern. Nicht nur weil diese Radierungen das Ganze der überragenden künstlerischen Persönlichkeit Kobells, den die Geschichte der Münchener Kunst als einen der Großen des 19. Jahrhunderts verzeichnet, aufweisen, sondern auch, weil dieses Münchener „Es war einmal" rein gegenständlich von so großem Reiz ist, ist dieses Mappenwerk eine für Sammler und Kunstfreunde höchst wertvolle Gabe. ~ Zu beziehen durch alle Buchhandlungen.

München, Nymphenburgerstr. 86 + Der Verlag: F. Bruckmann A.-G.

STUDIO

FÜR ARCHITEKTUR UND INNENDEKORATION

MÜNCHEN / KAROLINENPLATZ 5

TELEPHON 23241

Ausgewählte Möbel und Dekorationsgegenstände des besten Geschmackes vornehmlich aus dem achtzehnten Jahrhundert / Ständig wechselnd

ANKAUF VERKAUF

Akademische Lesehalle
Heidelberg.

Akad. Lesehalle

Gauguin. Contes barbares.

Moderne Bilder im Hagener Folkwang-Museum

Mit 12 Abbildungen — *Von FRANZ SERVAES*

Wenn es noch des Beweises bedürfte, daß im Museumsleben nur die einzelne, starke und unumschränkte Persönlichkeit zu wirklichen Hochleistungen befähigt ist, so würde man das Folkwang-Museum in Hagen i. W., die Gründung und Pflegestätte von Karl Ernst Osthaus, hierfür als Beleg anführen. Bahnbrechender hat im ganzen Bezirk des deutschen Reiches keine zum Nutzen der Öffentlichkeit organisierte Kunstsammlung gewirkt als diese private Veranstaltung, die ebensosehr aus heller Einsicht und kühnem Wagemut, wie aus reinem und selbstlosem Enthusiasmus entstanden ist. „Einen Stützpunkt künstlerischen Lebens im westlichen Industriebezirk zu schaffen," war nach Osthaus' eigenem Worte das Ziel seiner Gründung. Er war sich der kulturellen Trostlosigkeit der Gegend, aus der er stammte, vollbewußt. Er sah die Häßlichkeit, die ein fast einzig von Rauch- und Schlotinteressen beherrschter Bezirk, gedankenlos und barbarisch, nur vom brutalen Geldverdienerstandpunkt geleitet, über Stadt und Land ausbreitete. Er sah, wie gegenüber der Unfähigkeit, aus modernen Gesichtspunkten und Gefühlsregungen irgendwie Schönheit ins Leben zu pflanzen, die guten Traditionen versunkener Jahrhunderte vollkommen in Vergessenheit geraten waren. Dieser im Protzengewande einherschreitenden seelenlosen Unkultur als Einzelner entgegenzutreten, war ein so keckes Unterfangen, daß trotz der reichen Mittel, die zur Verfügung standen, ein Scheitern solches Planes eine mehr als große Wahrscheinlichkeit für sich hatte. Ein wundersames Zusammenwirken glücklichster Eigenschaften, Lauterkeit, Besonnenheit, Klarheit, Unerschrockenheit, Zähigkeit, Liebeskraft, und ein im Glutfeuer geläuterter allersicherster Geschmack waren von nöten, um dieses Werk gelingen zu lassen. Es ist gelungen — mehr als das: es ist vorbildlich geworden für die gesamte künstlerische Entwicklung Westfalens und der Rheinlande in den letzten fünfzehn Jahren. Menschenalterlang hatte sich der deutsche Westen, in starrem Konservatismus, jeder künstlerischen Entwicklung, die selbsttätig nach dem Gebot unserer Zeit sich emporrang, widersetzt. Wenn er jetzt auf einmal führend geworden ist, und zwar gerade auf dem Gebiete moderner und modernster Kunstpflege, so datiert das im wesentlichen von jenem Zeitpunkte ab, wo das Hagener Folkwang-Museum dazu gelangt war, den Menschen die Augen zu öffnen. Und wenn es auch nur wenige sein mochten, die mutig in Osthaus' Fußstapfen traten, so entfesselten sie doch, sowohl im Museum wie in Privatsammlungen, eine frische Begeisterungsfähigkeit und rege Betätigungslust, die allenthalben in jenen Gegenden unserer jungen Kunst zugute kam.

Eitler Ehrgeiz, eine prunkende Bildersammlung anzulegen, hätte niemals dieses Werk vollbringen können. Dazu gehörte die Absicht und Fähigkeit, voll im Leben zu wirken und im Dienste der Schönheit praktische Arbeit zu leisten. Erst allmählich entschälte sich aus solcher Absicht das eigentliche Programm der Arbeit, das um so mehr sich verdichtete, je intensiver die wahren Zeitbedürfnisse sich fühlbar machten. Zunächst schwebte Osthaus, der mit naturforscherlichen Neigungen viel in Nordafrika herumreiste, die Gründung eines Islamischen Museums vor. Die technisch und geschmacklich reife Kunst des Orients sollte den nordischen Heimatsgenossen ungewohnte neue Anregungen bringen und ihrem so sehr im argen liegenden Schönheitssinne belebende Richtweisungen geben. Wertvolle Erwerbungen, die bald den künstlerischen und gewerblichen Schaffens-

kreis Afrikas und Asiens bis in den fernsten Osten hinein heranzogen, bauten bald seltsame und bunte Schätze zueinander, die in all ihrer großen Verschiedenartigkeit doch dieses Eine gemeinsam hatten, daß sie heutigen Menschen etwas sagen, und um so mehr, je mehr diese selber im künstlerischen Ringkampf stehen. Hat doch das Exotische grade heute wieder und grade in Deutschland eine merkwürdig werbende Kraft gewonnen, eine noch nicht ganz aufgeklärte geheimnisvolle Seelenverbindung mit unseren eigensten Regungen und suchenden Wünschen. Vielleicht nirgends als in Deutschland ist Gauguin, der künstlerische Prophet des australischen Tahiti, so tief und instinktiv verstanden worden und es ist äußerst bezeichnend für Osthaus, daß das Folkwang-Museum das erste in Deutschland war, das Werke von Gauguin kaufte und hierdurch bahnbrechend wirkte.

Hieraus war dann zugleich der Kunst unserer Zeit gegenüber für die Hagener Sammlung ein umrissenes Programm aufgestellt. Mehr noch als durch den zwar sehr schönen und lobenswerten, doch im höheren Sinne beinahe zufälligen Ankauf von Renoirs „Lise", welches vor einem halben Menschenalter in Berliner Sezessionskreisen soviel Aufsehen erregte. Ein gewisses Tasten war überhaupt im Anfange unvermeidlich. Es konnte sich zunächst nur darum handeln, schöne Stücke guter Malerei zu erwerben, auch unabhängig von einer bestimmten Geschmacksrichtung. So kommt es etwa, daß heute ein Bild wie Böcklins „Pan im Kinderreigen" ins Ensemble nicht mehr recht hineinpaßt; und es war kaum ein Zufall, ob auch eine schmerzliche Entschließung, daß Osthaus, nicht bloß einem verlockenden Angebot folgend, sondern auch momentaner Notlage Rechnung tragend, vor ein bis zwei Jahren ein so herrliches Gemälde wie Feuerbachs „Orpheus und Eurydike" an die Wiener Moderne Galerie abtrat (wo es hoffentlich nicht das Gelüste der Herren Italiener erweckt). Von dem Gesichtspunkt aus, der Osthaus immer klarer zu leiten begann, sind eben Böcklin sowohl wie auch Feuerbach Meister von retrospektiver Richtung, die ins Lebendigste der Gegenwart nicht mehr mit unmittelbar zündender Schlagkraft einwirken. Auf impulsive Lebendigkeit und Regsamkeit war aber Osthaus künstlerisches Interesse, wie wir sahen, vor allem eingestellt und diese Absicht erforderte geradezu eine gewisse Einseitigkeit des Programms. Darum brauchte diese, wenn auch zuversichtlich einem allerpersönlichsten Herzenszuge folgend, doch ästhetisch keineswegs eine Verurteilung derjenigen Künstler und Kunstwerke einzuschließen, die sie wohl oder übel ausschloß. Kein Leibl, kein Liebermann, kein Uhde ist hier zu finden. Von Trübner gibts, gleichsam als deutsches Gegenstück zu Renoirs „Lise", ein prächtiges Bildnis der „Dame in Grau" vom Jahre 1870. Auch Schuch ist nur einmal vertreten durch sein „Stilleben mit der Ente". Bis zu einem gewissen Grade stehen diese Werke vereinzelt da, doch sind sie immerhin zugehörig. (Natürlich wäre auch ein Leibl „zugehörig", freilich nur in allererster Qualität, die heute kaum noch zu beschaffen ist.)

Grundlegend für den Aufbau der modernen Bildersammlung wirken aber, wie sich von selbst versteht, die Franzosen. Und da war es denn wirklich ein ungemeiner Glücksfall, daß von Manet ein so singuläres Werk wie „Die Granate" in diese Sammlung ihren Weg fand. Kaum stärker konnte dargetan werden, wie sehr der Abgott der Impressionisten über allen Schulbegriffen steht: er zeigt in diesem Bilde Eigenschaften und Ausdrucksmittel, an denen auch der glühendste Expressionist sich begeistern könnte. Geringfügiger sind Millet (mit einer Schafherde) und Courbet (mit einem Rehbock) vertreten; hervorragend hingegen Daumier mit einer machtvoll aufgebauten, wenn auch fast schon zu sehr ins Theaterwirksame geratenen „Verspottung Christi".

Gauguin. Reiter am Strande.

Renoir wurde bereits erwähnt. Neben dem großen Hauptbilde aus der Frühzeit fand der Maler auch in seiner späteren Periode mehrfache Berücksichtigung. Vor allem ließ Osthaus ein Bild seiner Gattin durch den französischen Meister anfertigen, der aber gegenüber der deutschen Frau seine volle künstlerische Unbefangenheit nicht recht zu wahren wußte und den Eindruck des Arrangierten nicht ganz vermied. Besonders umfangreich ist die Landschafterschule der Neo-Impressionisten vertreten, die Seurat, Signac, Croß und Luce, denen auch der Belgier Rysselberghe anzuschließen ist. Kaum in einer zweiten deutschen Galerie kann man diese Meister, insbesondere Croß, so genau studieren wie in Hagen. Und es zeigt sich, daß die in lauter Farbenkommas zerlegte Flimmertechnik eine geschlossene Haltung und einen großzügigen Aufbau keineswegs verhindert, vielmehr eher, als eine Art Gegengewicht, innerlich begünstigt.

Hiernach ist bereits eine stattliche Reihe französischer Bildmalerei vereinigt. Und doch beginnt die für das Folkwang-Museum charakteristische Note im Grunde erst mit Cézanne. Die beiden Landschaften, mit denen er vertreten ist, sind ersten Ranges, von

ruhiger Majestät der Komposition und vom Reichtum des Selbstverständlichen in der farbigen Schichtung. Sie prangen an der Wand wie die Flügel zu den Pforten des neuen Reiches. Es folgt Gauguin mit einer größeren Reihe von Bildern, die ihn sowohl als Maler der Normandie wie seines australischen Paradieses voll repräsentieren. Die Tangsammler von 1889 zeigen den reifen Meister der europäischen Zeit, sehr bewußt in der stilvoll-strengen Bewältigung eines naturalistischen Motives: man könnte von einer Verbindung Courbets mit Puvis de Chavannes sprechen. Immerhin ist hier eine gewisse innere Kompliziertheit noch nicht ganz überwunden. Je älter und europaferner der Meister nun wird, desto stiller, einfältiger und großartiger wird er. In dem Märchenwunderwerk der „Contes barbares" erreicht er seine Höhe. Es gibt in deutschen Sammlungen kein besseres Bild von Gauguin. Den Holländer van Gogh ist man übereingekommen, den Franzosen beizureihen. Rein schulmäßig ist diese Verbindung nicht zu beanstanden. In der Linie, die von Millet zu Gauguin und darüber hinausführt, findet er ungezwungen seine Stelle. Aber dem inneren Charakter, der Eigenart des Temperaments nach gehört van Gogh durchaus in die germanische Reihe (so sehr, oder mehr noch, wie etwa Hodler). Die sechs Bilder des Folkwang-Museums zeigen diese Doppelnatur. Sie behandeln französische Menschen und französische Landschaftsmotive, zwei sind sogar direkt nach Millet gearbeitet. Aber die unbekümmert direkte Art, auf die Dinge loszugehen, das unverzierlichte Dreinfahren, bei innerlich versengender Hitze der Sehnsucht sind Wesenserscheinungen, die man getrost als völlig unfranzösisch bezeichnen darf. Man sollte sich gerade bei van Gogh durch den äußeren Augenschein nicht trügen lassen. Seine Bilder beginnen eigentlich erst — hinter den Bildern. Jedenfalls, wenn man zu Matisse kommt, ist man wieder ganz im echten und strotzenden Frankreich, das auch bei revolutionärer Geste immer noch die elegante Selbstbeherrschung bewahrt. Dieser Künstler hat bei Osthaus einen ganzen Saal, den er mit großen Bildern völlig beherrscht: ein Prunkzimmer der Sammlung. Ein Franzose vergißt auch im dumpfsten Formsuchen niemals die graziöse und leicht faßliche Formel. Daß er die Formel erreicht und sicher festhält, ist, was ihn, bei durchschnittsmäßigem Talent, für unser deutsches Empfinden manchmal flach erscheinen läßt. Wo aber die Begabung, wie bei Matisse, ins Genialische geht, da gewinnt die sichere Art der Formulierung eine eigentümlich starke und fesselnde Überzeugungskraft. Wer bei Munch etwa schwankt oder bei Hofer widerstrebt, der trete vor Matisses Bild der drei Frauen am Strande — und er wird gewonnen sein. Auch wenn er dieser Art von Vereinfachung, von Verprimitivierung im Zeichnerischen und Koloristischen zunächst widerstrebt, wird die nicht zu verleugnende Meisterschaft des Könnens, die das Ganze beherrschende ungezwungene Rhythmisierung jeden Widerstand besiegen. Vor den Landschaften, vor den Stilleben vollends, gibt es überhaupt nichts anderes als Bewunderung und Entzücken. Kein deutscher Schüler oder Nachfolger von Matisse trifft diese graziöse Selbstverständlichkeit. Von Matisse zu Le Fauconnier, dem Picasso-Jünger, ist immerhin noch ein weiter Weg. Doch auch hier zeigt sich, daß gallische Formulierungskunst selbst gewagte Abstraktionen noch mit einem Schimmer von gefälliger Eleganz zu umkleiden vermag.

Bilden die Franzosen das Fundament der Osthausschen Sammlung, so errichten die Bilder von Künstlern germanischer Länder gleichsam den Aufbau. Als Übergangserscheinung darf etwa Hodler gelten. Zwar ist er den Franzosen fremd geblieben und eher den Italienern des Quattrocento verwandt, doch ist jedenfalls der romanische Einschlag nicht unwesentlich bei ihm. Einem der herrlichsten Hodlerbilder, den „Aus-

Van Gogh. Heimkehr (nach Millet).

erwählten", hat Osthaus in seiner Privatvilla auf Hohenhagen eine Art von eigener Kapellennische gewidmet. Ein nicht minder herrliches Bild, das Frühlingserwachen junger Menschenseelen, ziert das Folkwang-Museum. Besonders eng mit Hagen verbunden ist der daselbst wirkende Holländer Thorn-Prikker, von dessen stilistisch-eigenartiger Weise zwei Temperabilder zeugen. Auch Toorop fehlt nicht, noch van Dongen und selbstverständlich fand auch Eduard Munch, mit zwei Landschaften, seine Vertretung. Immerhin hätte man erwarten können, daß gerade dieser für die deutsche Entwicklung so wichtige Norweger noch etwas reichhaltiger und vielartiger hervorträte.

Um so wuchtiger, ja geradezu imposant kommt ein älterer deutscher Meister zur Geltung, der erst in den letzten Jahren, und nicht zuletzt durch Osthaus' Verdienst, die ihm zukommende Bewertung findet: der jetzt siebzigjährige Christian Rohlfs. Bereits der Katalog von 1912 zählt zwanzig Bilder von ihm auf, es sind seither noch manche hinzugekommen. Rohlfs, der in einem höheren Stockwerk des Folkwang-Museums eine bescheidene Wohnung und Werkstätte inne hat, ist eine der sprühendsten, seltsamsten, widerspruchvollsten und doch konsequentesten Erscheinungen unserer neueren Malerei. Unbesorgt wie ein Kind und feurig wie ein Jüngling, schafft dieser unentwegbare Alte, phantasievoll erregt, Tag für Tag Bild um Bild: Ölgemälde, Aquarelle,

Matisse. Frauen am Strande.

Holzschnitte und auch Stickereien. Wie als ob es sich von selbst verstände, hält er Schritt mit den jüngsten Bewegungen, und wenn er vor Jahrzehnten, damals in Weimar, als Impressionist durch radikale Artung heraustach, so scheint er doch erst in der expressionistischen Ausdrucksweise sein wahres Wesen entdeckt zu haben — wie vielleicht die deutsche Malerei überhaupt. Ein Verdienst des Folkwang-Museums ist es auch, den westfälischen Landsmann Pankok als Maler besser ins Licht gerückt zu haben. Er kann als Naturkraft mit Rohlfs nicht verglichen werden, doch ist er durch die Eigenwilligkeit und Intimität seiner Durcharbeitung zweifellos bemerkenswert. Wie prachtvoll keck und unbefangen ist etwa der Hausherr des Museums, Osthaus selber, von ihm erfaßt worden! Auch Nolde ist keineswegs ein häufiger Gast deutscher Museen: für ihn hat abermals Folkwang Bahn gebrochen. Mit einer ganzen Reihe von Bildern leuchtet er farbenprächtig von den Wänden, darunter mit einer seiner Hauptschöpfungen, den barbarisch-grandiosen „klugen und törichten Jungfrauen“. Von Paula Modersohn, der toten, finden wir ein geheimnisvoll-verschwiegenes und doch seltsam-beredtes Selbstporträt und von demjenigen Gefallenen des Weltkrieges, dessen Verlust die deutsche Kunst wohl am meisten zu beklagen hat, von Franz Marc, kündet sein durch Farbe,

Matiſſe. Stilleben.

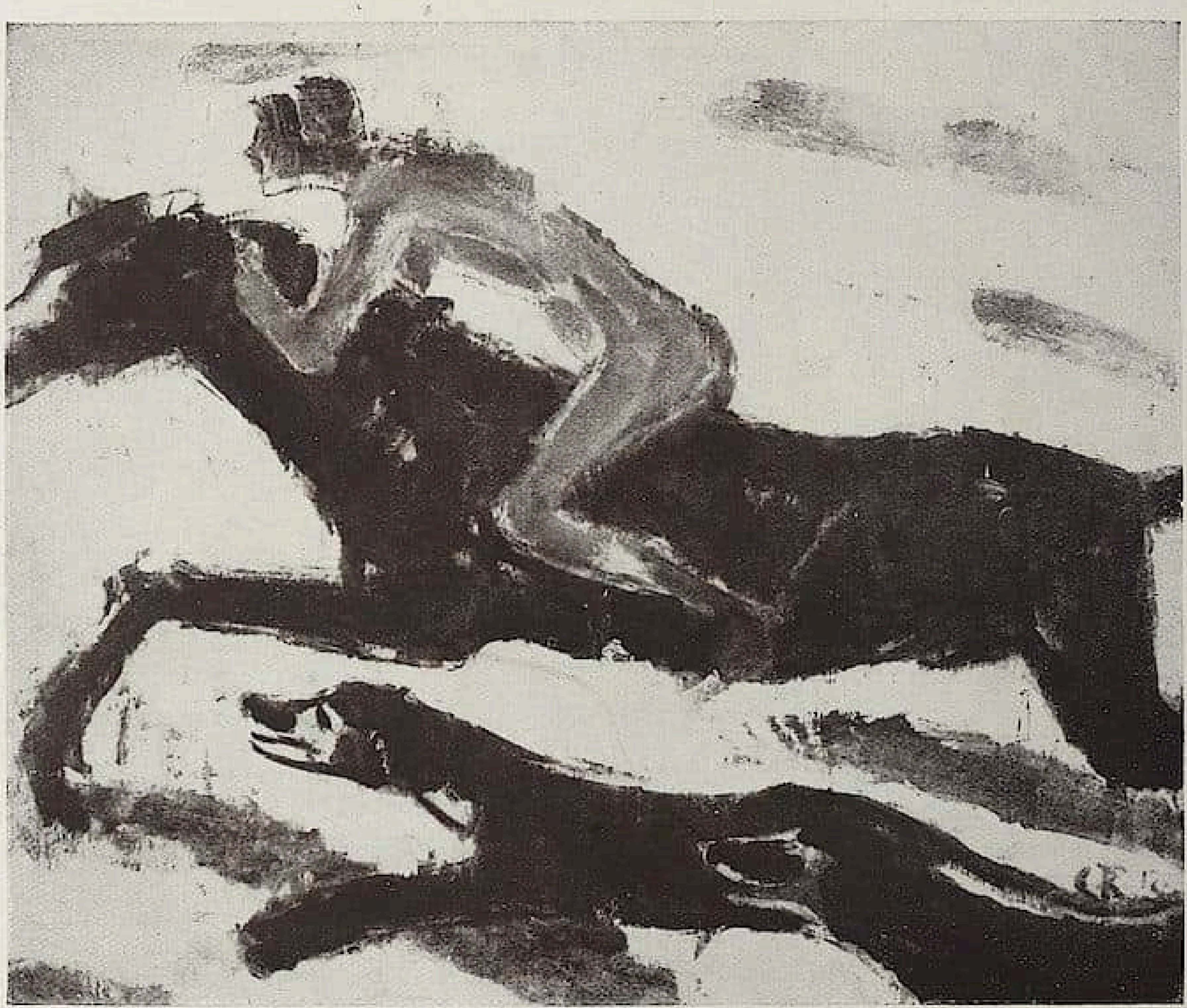
Eduard Munch. Haus unter Bäumen.

Bewegung und seelische Erfassung gleich berückendes Gemälde der drei Pferde: ein Hauptwerk des Museums. (Man muß Nauens Kuhweide, auch dieses gewiß ein eigenartiges Bild, damit vergleichen, um zu empfinden, was Marc hier geschaffen hat!) Gleichfalls ein Kriegsgefallener, doch mehr eine Hoffnung als eine Erfüllung, ist der Hagener Walter Bötticher. Freilich welch eine Hoffnung! Durch etwa einem Halbdutzend Bilder macht uns das Folkwang-Museum diesen früh dahingerafften Künstler eindringlich. Er war vor allem als Farbentemperament von bemerkenswerter Kühnheit und verriet in jedem Pinselstrich einen stolzen Eigensinn. Auch Weisgerbers „Heiliger Sebastian" sei in diesem Zusammenhange genannt, ein Ölgemälde aus dem Jahre 1910, das den Maler in vollem Emporstreben zeigt.

Der Raum verbietet, eingehender darzulegen, in welchem Maße Osthaus die jetzt in Blüte stehende jungdeutsche Malerei, deren auseinanderstrebende Vielfalt man mit dem Deckwort „Expressionismus" kaum wird zusammenfassen können, in seinem Museum zu Gesicht bringt. Kaum ein wesentlicher Name fehlt. Wir sehen Deußer und E. R. Weiß, Hofer und Oskar Moll, Kirchner und Schmidt-Rottluff und selbstverständlich Kokoschka (mit zwei kontrastierenden Frauenbildnissen). Was die gegenwärtige deutsche Kunst will und was sie vermag, wird uns mit ebensoviel Urteil als Verständnis dargelegt. Gewiß wird man hier und da über die getroffene Wahl streiten

Christian Rohlfs. Der Krieg.

können: bei einer derart im Flusse befindlichen Bewegung wie der heutigen versteht sich das von selber und hat seinen Reiz. Doch im allgemeinen wird man, auch nach genauerer Prüfung, gestehen müssen, daß Osthaus selbst der jüngsten deutschen Malerei gegenüber seinen hohen Standpunkt niemals außer acht gelassen hat. Mit dem feinen Blick für Qualitätserzeugnisse, der ihn auszeichnet, und nicht etwa nach Zufallslaune hat er seine Leute und Bilder zusammengebracht. Und mit Begierde wußte er überall zu packen, was am schwersten sich festhalten läßt: das rollende Leben. Indes gerade dieses braucht er für den Plan, der ihm vorschwebt. Und der bleibt, im Alten wie im Neuen, unentwegt der gleiche: „einen Stützpunkt künstlerischen Lebens im westlichen Industriebezirk zu schaffen". Und ohne Zweifel weiter hinaus als nur dort!



Christian Rohlfs. Amazone.

Bildersturm

Von PAUL FECHTER

Wir durchleben heute eine Zeit, die, geschwächt durch vier Jahrhunderte Zivilisation, in mancher Beziehung Strebungen und Tendenzen der Lutherzeit, nur ohne einen Luther, rekapituliert. An die Stelle der Kirche ist der Staat getreten, der eine Reformation an Haupt und Gliedern erfahren soll: die Ideen, wenn man das große Wort einmal für die bescheidene Geistigkeit von heute gebrauchen will, sind die gleichen geblieben. Die Bewegung gegen Kirche und Geistlichkeit, das Drängen zum Kommunismus, Putschtaktik und Zielverworrenheit wiederholen sich direkt: der chiliastische Aberglauben hat sich in die Hoffnung auf die Weltrevolution verwandelt und um das Bild zu vervollständigen, fehlt auch der neue Bildersturm nicht, wenn auch in einer wunderlich abgeschwächten und umgebogenen Form — dergestalt nämlich, daß er nicht vom Volk, sondern diesmal von den Künstlern ausgeht und darum auf halbem Wege stecken bleibt.

Der Schrei gegen die Kunst ist keine Errungenschaft der Revolution. Schon vor dem Kriege erhob er sich, bezeichnenderweise zuerst in dem Lande, das mit Kunst der Vergangenheit am reichsten gesegnet ist: in Italien. Die Futuristen waren es, die zuerst die traditionelle Verehrung der alten Meister in ihr Gegenteil verkehrten, einen wütenden Kampf gegen allen Passéismus eröffneten, den Marinetti gelegentlich bis zu der Forderung der Zerstörung aller Museen und Bauten der Vergangenheit steigerte. Wer jemals in Italien gewesen ist, in Florenz oder Rom den hoffnungslosen Versuch des Durcharbeitens dieses ererbten Besitzes von Jahrtausenden unternommen hat, hat die eine Komponente dieser Auflehnung an sich selbst erlebt. Es war die Notwehr der Gegenwart gegen das Übergewicht der Historie, aus der diese Proteste erwuchsen: der Kampf einer Jugend um Raum für ihr Leben, das von den Vorfahren und ihrem Nachlaß von vorneherein erdrückt wurde. Man erlebte dort nur den Nachteil der Historie, weil man im Grunde zu überhaupt keinem anderen Erlebnis kam.

Aber dieses Ringen um die Möglichkeit Zeitgenosse und nicht nur Nachkomme zu sein, war nur ein Faktor in dem Kampf der Futuristen. Wäre diese antigeschichtliche Einstellung die Hauptsache gewesen, so hätte das Ergebnis, wenn nicht Zerstörung, so, bei wirklicher Konsequenz, wenigstens Verzicht auf eigene Kunstübung sein müssen, deren Resultate morgen selbst schon wieder Passéismus waren. Diese theoretischen Bilderstürmer aber malten, dichteten, bildhauerten selbst alle lustig weiter, vergrößerten täglich den Überfluß ihres Landes an Kunstbesitz. Ihr Neinsagen machte Halt vor dem Faktum der Kunst, das auch sie bejahten — und begnügte sich mit der Negation der ererbten Formen und Gesetze. Sie zerschlugen nicht die Kunst und ihre Werke, wie sie es eigentlich folgerichtig hätten tun müssen, sondern lediglich den historischen Bildbau und wenigstens teilweise die Objekte der Darstellung. Damit erreichten sie den Punkt, wo die ursprünglich rein lokale, von italienischen Verhältnissen bedingte Bewegung den Anschluß an eine europäische, übernationale Bewegung fand, die jenseits aller bewußt formulierten Tendenzen aus einer geistigen Notwendigkeit zu fließen scheint.

Denn diese selben Strebungen zur Zerschlagung der ererbten Kunstformen wuchsen gleichzeitig und unabhängig von der futuristischen Welle in Frankreich, in Deutschland, in Rußland, überall, wo Menschen versuchten, auf dem Weg über Farbe und Leinwand zum Ausdruck ihrer selbst und damit zu ihrem Leben zu gelangen. Picasso kam mit seinen kubistischen Skelettierungen, Kandinsky mit seinen musikalischen Farbenvisionen,

andere versuchten es auf noch anderen Wegen; das Ergebnis war immer das gleiche: Abkehr vom Gegenständlichen und darüber hinaus Abkehr von allen formalen Bindungen und Ordnungen, die die bisherige Kunst beherrscht und gehalten hatten.

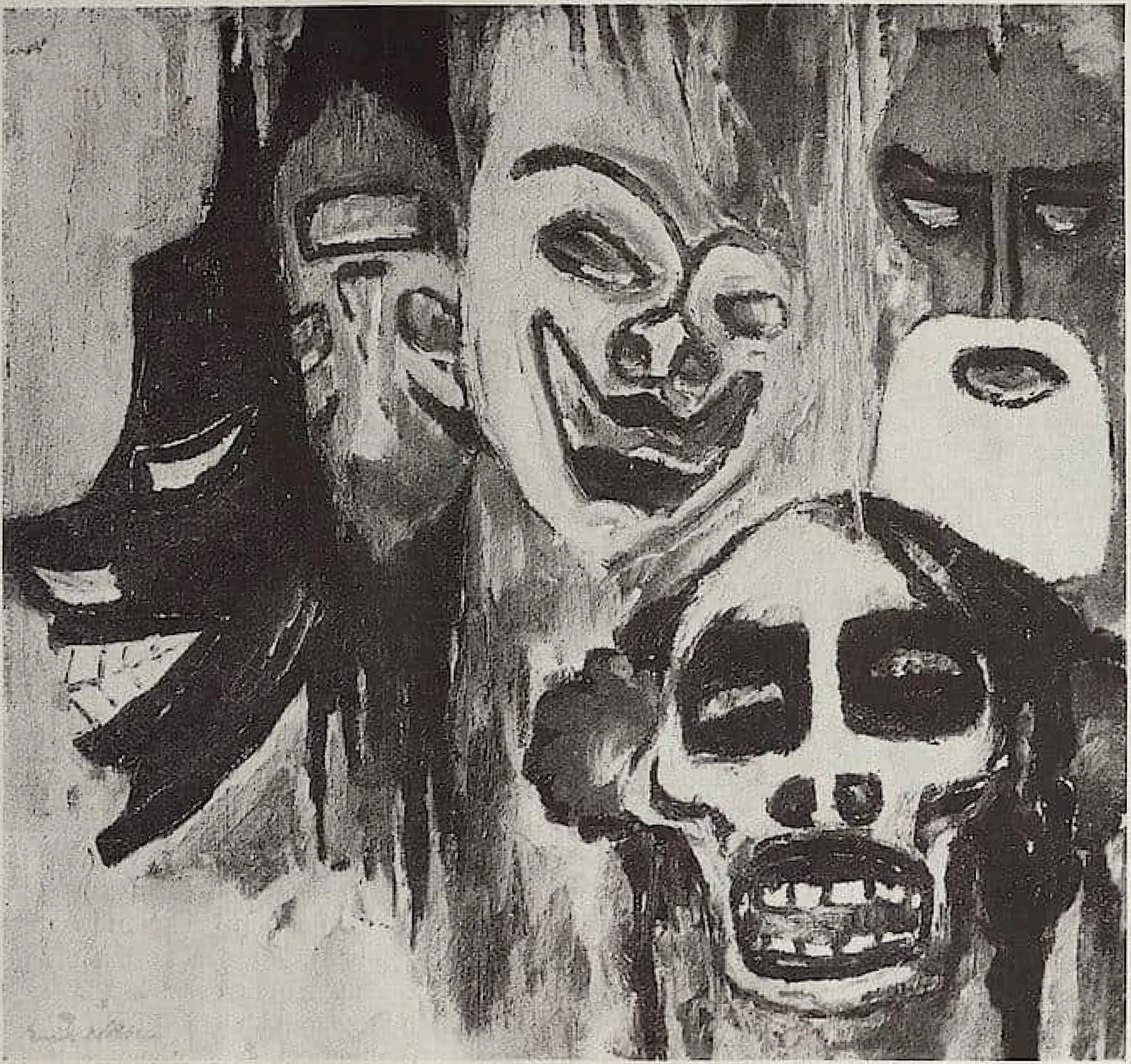
Und hier liegt der Kern der ganzen Bewegung, der Punkt, von dem aus sie ihren Sinn bekommt im Entwicklungsweg des Geistes. Der Wille, der sich in diesem Bildersturm darstellt, ist der Drang zum Freiwerden von ererbten Kunstbedenken, die instinktmäßig als nicht mehr lebendig und sinngemäß empfunden werden.

Der Bildersturm der Reformationszeit richtete sich gegen die „Ölgötzen und Ölfratzen" der Gotik, weil man den Sinn für die Bedeutung dieser Welt verloren hatte. Noch die Gotik hatte in ihren Heiligenbildern mehr gegeben als bloße Darstellung: unter der Form und Gliederung des Bildbaus lebte etwas geheimnisvoll Symbolhaftes, das vom Betrachter erlebt, im Schauen fühlend als bedeutsam jenseits aller Darstellung wie ihrer rational auflösbaren Komposition aufgefaßt wurde. Als mit der Renaissance, zunächst halb ungewußt, die große Wendung zum Natürlichen einsetzt, versinkt dies fühlende Wissen um die geheime Bedeutsamkeit des Bildformsymbols; die bloß weltliche Ordnung, die bewußte „Komposition", in der sich bestenfalls wieder eine weltlich natürliche Ordnung, die kosmische spiegelt, wird zum alleinigen formalen Träger des Bildes. Als mit der Reformation in Deutschland die Rückwendung zum Geist beginnt, ist das Wissen um den Sinn der alten Werke tot, die neuen sagen dem religiösen Gefühl erst recht nichts. Das Ergebnis ist die Zerstörung beider.

Der Bildersturm von heute fühlt gegenüber den Werken der jüngsten Vergangenheit wie der der Reformation gegen die nachgotischen. Er richtet sich gegen den Rationalismus, der seit den Tagen der Renaissance das europäische Bild beherrscht, seine Form nach begrifflich darstellbaren Prinzipien aufbaut — gegen das unlebendig Gefühllose bloßer Komposition, die nicht mehr als Sinnbild einer inneren Ordnung, sondern als ein Seitenstück zu dem Fetisch der modernen Welt, der Organisation, empfunden wird. Der Haß geht gegen alles, was Kunst am Bilde ist, im Sinne des geschichtlichen Inhalts dieses Begriffs — zugunsten dessen, was ursprünglich als lebendiges seelisch-geistiges Leben, als Notwendigkeit in ihm war. Die Neigung für die Werke der Vorrenaissance, der Gotik, des Romanischen beruht auf dem gleichen Grunde: man empfindet dort noch dunkel den Rest einer tieferen Bedeutsamkeit, die dem Werk jenseits aller nur kompositionell farbigen Reize, einen symbolhaft geistigen Sinn und damit ein Daseinsrecht als Lebenswert gibt.

* * *

In diesem Grundgefühl, das allen heutigen Kunstbestrebungen, soweit sie diesen Namen verdienen, gemeinsam ist, liegt das Positive, Wertvolle, was sie, trotz aller Negation im Formalen, besitzen. Das Ablehnen und Zerstören des ererbten Formbesitzes wächst nicht so sehr aus einer Verneinung der Vergangenheit (die ist nur Mittel), als aus einem Bejahen des wirklichen gelebten Lebens, aus der Ehrfurcht vor dem wahrhaft Lebendigen, dem Gefühl, das wichtiger und wertvoller erscheint als alle Tradition und Erbschaft der Geschichte. Es handelt sich im Grunde um einen Reinigungsprozeß des Bereichs der Kunst. Alles was in ihr an Ästhetischem, Geschichtlichem, nur Vernünftigem und überhaupt begrifflich Bedingtem aus toten Tagen lebt, soll fallen, aufgehoben und beseitigt werden zugunsten dessen, was den ewig lebendigen Quell ihres Daseins ausmacht. Die Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst seit der Renaissance ließe sich darstellen als eine Reihe immer erneuter Versuche, durch Verlegung des Unmittelbarkeits-



Emil Nolde. Masken.

Zu dem Aufsatz von Franz Servaes
„Moderne Bilder im Hagener Folkwang-Museum“.

punkts den Naturalismus immer neue Möglichkeiten der Weiterbildung abzugewinnen. Jede Epoche empfindet ein anderes als das Unmittelbarſte ihrer Umwelt: die eine das Sein, die andere das Werden, die eine den Menſchen, die andere die Landſchaft, die eine die Gegenwart, die andere die Hiſtorie. Immer aber iſt es ein Materielles, was als das weſentlich Seiende erlebt wird, woran ſich das Unmittelbarkeitserlebnis entzündet. Die heutige Generation findet in dieſen Variationen des Ausgangspunkts kein Genügen mehr: ſie ſucht das Unmittelbarkeitserlebnis rein, ohne äußeren Anlaß, in ſich ſelbſt und aus ſich ſelbſt. Die Futuriſten ſchleppen bei ihren Impreſſionsragouts noch einen ſtarken Reſt Vergangenheit in den Wirklichkeitsbruchſtücken ihrer Bilder mit; Kandinſky ſchafft ſchon rein aus dem Gefühl die Viſionen ſeiner Seelenlandſchaft — und Picaſſo und die Seinen ſuchen nur aus dem Geiſt eine neue Welt zu ſchaffen. Höchſtens der Raum, die immaterielle Möglichkeit aller Dinge bleibt noch Thema und Grundlage ihrer Bilder.

Hier aber wird die dritte Komponente in dem heutigen Kunſtwollen ſichtbar: die Tendenz zum Geiſt — und damit eine neue Beziehung zu dem Zeitalter der Reformation. Das Wort Geiſt iſt nicht umſonſt das dritte Wort in jeder Erörterung über heutige Kunſt- und Literaturfragen. Nach einem Jahrhundert reiner und angewandter Naturwiſſenſchaft, die alle Bezirke ergriff und in der Malerei im Neoimpreſſionismus gipfelte, vollzieht ſich jetzt die Rückwendung zum Geiſt. Zunächſt rein negativ: die Natur, die Dinge, die Umwelt werden als nicht geiſtig, als materiell empfunden — mit einer etwas billigen Popularerkenntnistheorie. Sie werden infolgedeſſen negiert, zerſtört, aus dem Bereich der Kunſt ausgeſchloſſen. Die „Darſtellung“ wird verpönt, das Gegenſtändliche als Fremdkörper aus einer Tätigkeit ausgeſchieden, die ſchon im Thema rein geiſtig, oder vorſichtiger ausgedrückt, nicht materiell zu ſein hat. Die reine Vorſtellung gibt das Motiv: die Form wird rein aus ſich ſelbſt hergeleitet. Die Kompoſition der alten Malerei war ordnende Gliederung des Gegenſtändlichen; die Kompoſition von heute (bezeichnenderweiſe ein beliebter Bildertitel) iſt abſolut geworden, hat ſich ſelbſt zum Objekt. Sie iſt gegenſtandsfrei, entwickelt das von keiner Darſtellung behinderte Geſetz an ſich, iſt Geiſt, der ſich an ſeiner eigenen Weſensenthüllung, an der Formulierung ſeiner ſelbſt auswirkt. Wurden vorher die Kunſtbedenken zugunſten des lebendig gefühlten reinen Erlebens ausgeſchaltet (und das Gegenſtändliche mit ihnen), ſo wird hier auch das Erlebnis noch in die kühle Atmoſphäre der Geiſtigkeit erhoben; der Willkür des Einzelfalls entzogen und unter die Notwendigkeit oder wenigſtens unter den Willen dazu geſtellt.

Dieſer Wille zum Geiſt ergibt die Beziehung zu den Strebungen der Lutherzeit. Abgeblaßt wiederholt ſich hier im kleineren die Bewegung, die die deutſche Renaiſſance abbrach und aus dem Wiſſenſchaftlich-Natürlichen ins Geiſtig-Religiöſe wandte. Wie dort die eben erblühende Kultur des Humanismus der Kraft beraubt und verneint wurde, indem alle Energien auf die religiöſen Intereſſen abgelenkt wurden, vom Anſchaulich-Irdiſchen hinweg — ſo hier die ganze dingliche Kultur des 19. Jahrhunderts, die in der Malerei des Impreſſionismus ihren allerdings ſchon wieder geiſtig gewandten Ausdruck gefunden hatte. Die Zeit der Reformation ſetzt den reinen Geiſt an die Stelle des Bildes — und zerſchlägt dieſes ſelbſt; die Gegenwart, aus verwandtem Willen zum Geiſt, zerſtört wenigſtens das Objekt, wähnend, Gegenſtandsloſigkeit garantiere von ſelbſt ſchon Geiſt, als die Antitheſe des Ungeiſtigen.

Hier liegt die leicht aufſpürbare innere Schwäche des Unternehmens. Das Denken, durch die Entwöhnung eines Jahrhunderts geſchwächt, begnügt ſich mit dieſer billigen

Emil Nolde. Die klugen und die törichten Jungfrauen.
Zu dem Aufsatz von Franz Servaes „Moderne Bilder im Hagener Folkwang-Museum“.

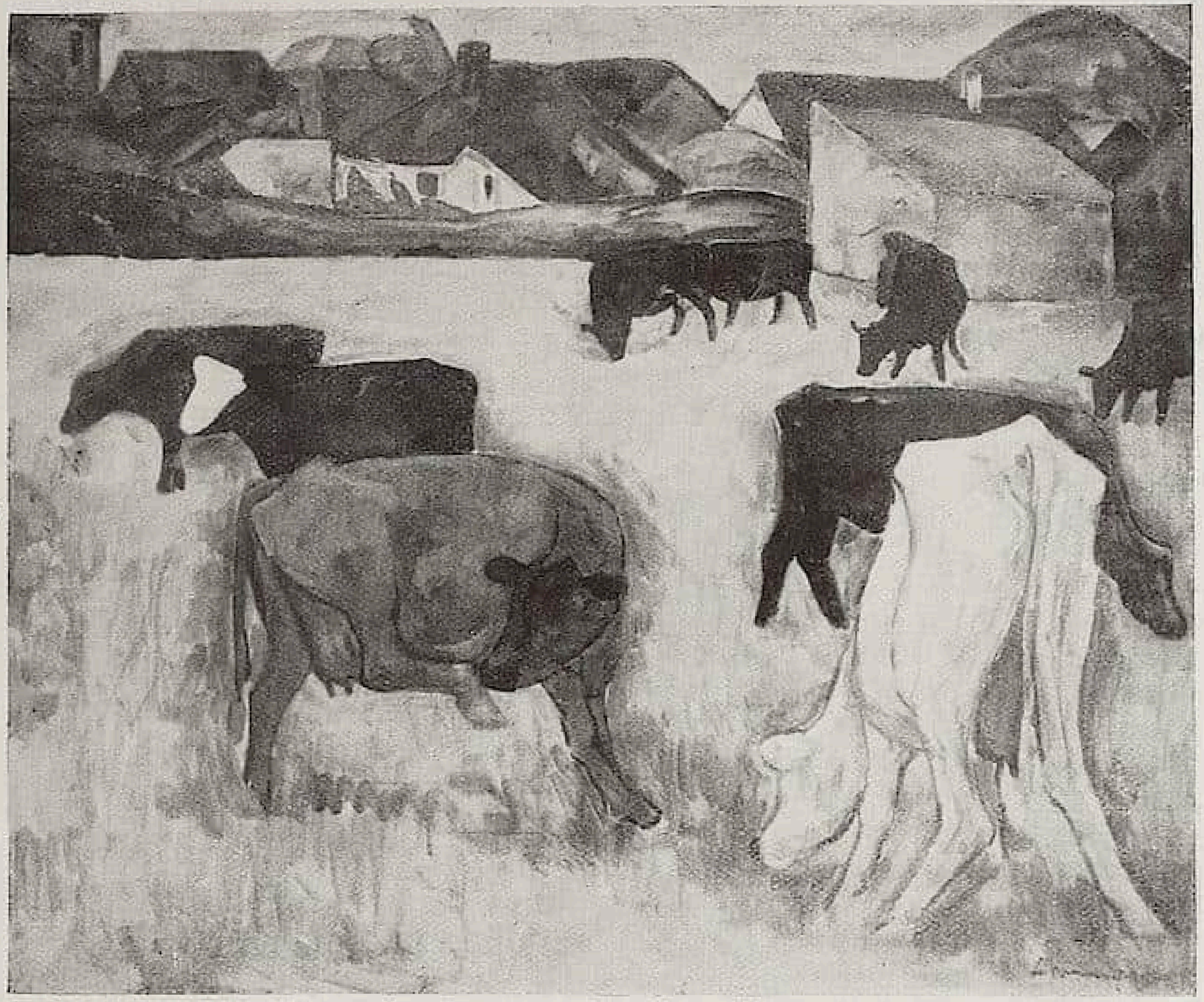
Zweiteilung: das Geistige bleibt Negativ, reine Verneinung seines angeblichen Gegenteils, der Materie, es wird nicht produktiv, wenigstens nicht unmittelbar. Mittelbar wirkt die Tendenz trotzdem in dem von ihr erstrebten Sinne, wenn auch nicht so sehr im Werk als im Betrachter. Alle diese kubistischen und expressionistischen Bilder ohne Darstellung sind letzten Endes Wegbereiter, indem sie die Betrachtenden zu einer Einstellung von der Natur fort, auf das erstrebte, wenn auch nicht erreichte Geistige hin zwingen. Das Zeitalter der Reformation, im Künstlerischen zunächst unfruchtbar, bekam seine Auswirkung im Grunde erst im Barock, das ohne die Kräftigung des Individuums im Geistigen, die die Reformation gebracht hatte, undenkbar ist. Optimistische Naturen mögen danach dem heutigen Drang zum Geiste zurück eine ähnliche Folgeerscheinung verheißen. Der Bewegung fehlt natürlich das Allgemeine, Umfassende, da sie auf das Gebiet der Kunst und der Literatur beschränkt ist, die heute ebenfalls den Schrei nachdem Geist für Geist ausgibt: die Parallele bleibt bestehen — und die Wirkung wird aller Wahrscheinlichkeit nach auch nicht ausbleiben. Hier wird jedenfalls das Positive der Bewegung einmal fühlbar werden, auch wenn sie selbst zu keinen weiteren Ergebnissen kommen sollte.

* * *

In einem vor kurzem erschienenen Buche „Formzertrümmerung und Formaufbau in der bildenden Kunst" hat Otto Grautoff eine kluge Erörterung dieser Strebungen und einen Versuch ihrer Deutung vom Standpunkt der modernen Kunsthistorie aus unternommen. (Berlin, Ernst Wasmuth.) In einem besonderen Kapitel behandelt er den Bildersturm der neuen Jugend und bringt dort eine Reihe geschickt ausgewählter Zitate, in denen nun zu dem bisher Erörterten ein neuer Zeitzug tritt: die Feindschaft nicht mehr nur gegen die alte Form, sondern gegen die Kunst überhaupt. Grautoff hat eine ganze Anzahl von Äußerungen zeitgenössischer Schriftsteller zusammengetragen, die sich durchweg gegen die Kunst als solche richten. Er zitiert Rudolf Kayser und Ludwig Rubiner, Kurt Hiller und Gustav Wyneken, desgleichen eine Reihe französischer Stimmen: die Quintessenz ist bei allen ungefähr die gleiche: „Seid gegen die Kunst!" Die durchschnittliche Bewertung der Malerei wird als sinnlose Überschätzung abgelehnt; selbst die wirklich große Kunst wird nur mit Mißtrauen zugelassen — und zwar nicht um dessen willen, was an ihr Kunst ist, sondern trotzdem.

Auch dieser verschärfte Bildersturm oder wenigstens Anreiz dazu wächst auf demselben Grunde wie die erörterten Strebungen innerhalb der Malerei. Es ist kein Zufall, daß die meisten der angeführten Schriftsteller dem Kreise der Aktivisten angehören, den „tätigen Geist" auf ihre Fahnen geschrieben haben. Das Leben ist ihnen wichtiger als die Kunst; sie wollen den Geist nicht darstellen, sondern realisieren. Sie sind inkonsequent genug, beim Schreiben zu verharren, das immerhin auch nur ein Realisationsersatz ist, nämlich bestenfalls Ansporn für andere: aber ihre Tendenz geht auf die Wirklichkeit, nicht auf die Kunst, die vielmehr negiert wird. Sie tun, hegelisch gesprochen, den Schritt zurück vom absoluten zum objektiven Geist (wenigstens theoretisch); nicht die Darstellung der Idee als ein Äußeres gilt als ein Ziel, aufs innigste zu wünschen, sondern ihre Realisierung im Leben. Sie wollen nicht dem Endlichen das Unendliche einbilden, sondern selbst Geschäftsführer des Geistes sein — oder wenigstens Anleitungen dazu geben. Die treibenden Kräfte sind die gleichen wie die, die zur Verneinung der ererbten Kunstformen sowohl wie zur Negation der Wirklichkeit im Kubismus führten — trotz des scheinbaren Widerspruchs. Die Gefühlskraft, die diesen Äußerungen zugrunde liegt, ist dieselbe, die im Expressionismus die ererbten Kunstbedenken ablehnt, um des Lebendigen willen, das sich nicht mehr in diese alten Gesetze pressen lassen will; das Ziel, der Wille zum Geist, wenn auch zum realisierten, nicht zum freien, entspricht (mit einem Zusatz von jüdisch-berlinischem Rationalismus) dem des Kubismus. Der Begriffskomplex Kunst, belastet mit dem rational-naturalistischen Erbe von fünf Jahrhunderten, wird abgelehnt zugunsten der beiden psychischen Faktoren Gefühl und Geist, aus denen er gewachsen ist. Das Werk erscheint nicht mehr so wesentlich wie seine Voraussetzungen.

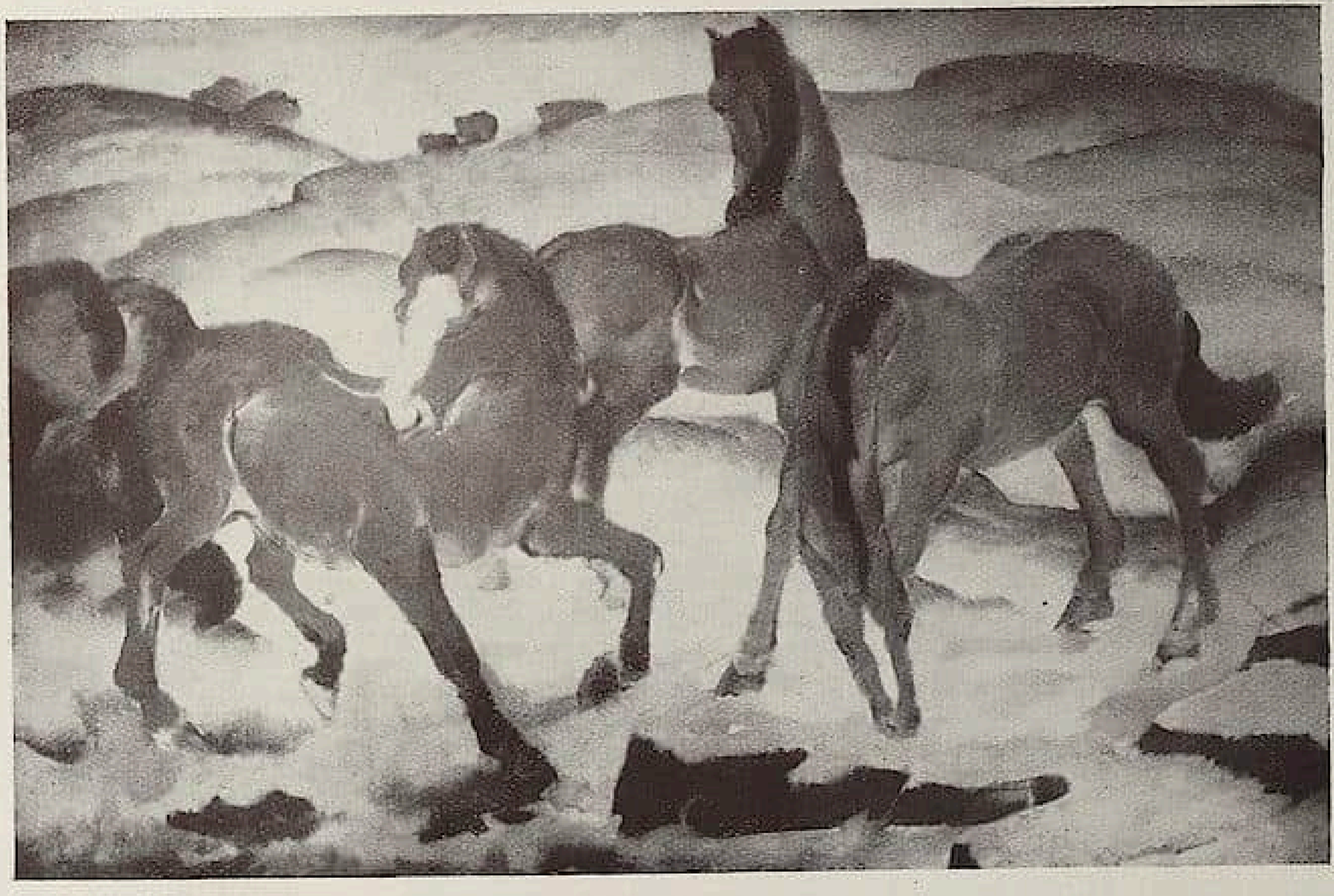
Hier beginnt eigentlich ein neues Kapitel: die Untersuchung der Quelle dieser Kunstmüdigkeit in der Zeit. Das Verhältnis zum Zeitgefühl müßte hier erörtert werden, die Fortbildung des impressionistischen Momentempfindens über das Atomistische hinaus zum Simultanen, vom Punkt zum Seelenquerschnitt — und die trotzdem verbliebene Abneigung gegen die Dauer im Werk. Aber das würde über das Thema hinaus zu einer Untersuchung der heutigen Seele überhaupt führen, und vom Aufsatz zum Buch. Hier interessiert nur noch eine Frage: liegt in dieser Entwicklung die Ankündigung des Untergangs, des Endes der Kunst überhaupt, oder ist sie ein Durchgang, dessen letzter tiefster Sinn erst einem zeitlich fernerstehenden Geschlecht sichtbar wird? Viele glauben



Nauen. Kuhweide.

Zu dem Auffaß von Franz Servaes „Moderne Bilder im Hagener Folkwang-Museum".

an den Anfang vom Ende: mir will scheinen, daß Kunst, trotz allem was Kunst und damit zeitbedingt an ihr ist, unsterblich ist. Denn ganz abgesehen davon, daß es immer wieder Menschen geben wird, deren psychische Konstitution zur Entlastung im Werk zwingt, die ohne diese Selbstobjektivierung nicht leben können: Kunst ist Deutung der Welt, und zwar eine Deutung, deren Bereich über den des Worts immer noch etwas hinausgreift in Regionen einer immer weiter vorgetriebenen Mystik. Welt und Leben aber sind nicht nur dem Rational-Vernünftigen, dem Realen verbunden, sondern auch dem Traum — und jeder Traum will Lösung oder lösende Verfestigung. Die Menschheit heute ist müde der Realität, der sie sich ein Jahrhundert fast allein hingegeben hat — mit dem Ergebnis dieses Krieges: sie wird nie müde werden, dem zu lauschen, der einen neuen Sinn aus dem bunten Dunkel dieses Lebens, sei es im Wort, sei es im Bild, zu lesen weiß. Sie läßt heute den Tand verflossener Jahrhunderte nicht einmal mehr unwillig fahren, sondern wirft ihn bereitwillig fort: sie wird ebenso bereitwillig wieder zugreifen, sobald erst einmal der gekommen sein wird, „der reich genug, ihr Höheres zu bieten“.



Franz Marc. Pferde.
Hagen, Folkwang-Museum.

DER KUNSTSAMMLER
Von Sammelwesen und Kunstereignissen

Die Galerie Richard Zerner in Frankfurt a. M.

Mit 7 Abbildungen *Von FRITZ HOEBER*

Die Galerie Richard Zerner in Frankfurt am Main bedeutet im hiesigen Kunstleben eine höchst beachtenswerte Bereicherung, seitdem sie unter wissenschaftlicher Oberleitung des langjährigen Vorstands des Kupferstichkabinetts am Städelschen Kunstinstitut, Herrn Rudolf Schrey, ihre architektonisch schönen Räume im Stadtzentrum, in der Nähe des „Frankfurter Hofes", eröffnet hat.

Alle Länder und Zeiten erscheinen hier in hoher Qualität vertreten, wobei im ganzen der freien Kunst, Malerei, Zeichnung und Plastik, vor dem Kunstgewerbe, den Möbeln der Vorrang eingeräumt wird. Einige der hervorragendsten Stücke der Eröffnungsausstellung seien kurz genannt und zum Teil auch abgebildet: 1. Eine frühchinesische Bronzevase, im mykenischen Ornamentstil mit Widderköpfen, deren bestimmte Entstehungszeit bei der Ständigkeit dieser Formenweise im ostasiatischen Kunsthandwerk wohl nicht anzugeben ist (Abb. 4). 2. Eine attisch-jonische Kleinplastik in Elfenbein, die genau den zierlichen Stil der Peisistratidenzeit wiederspiegelt, wie er vor 520 v. Chr. durch den Bildhauer Antenor der auf der Akropolis gefundenen, bunt bemalten „Korai" seine künstlerischste Steigerung empfing: die im Überschlag abgetreppten Vertikalfalten des Obergewands, die fein rieselnden Fältchen des darunter befindlichen Chiton, die beiderseits über die Schultern fallenden, mehrfachen Lockensträhnen — all dieses erscheint der Marmorplastik jenes „attisch-jonischen Rokoko" durchaus verwandt (Abb. 6). 3. Zwei schlanke Altarflügel, weibliche Heilige von der herben Anmut des Meisters des Tiefenbronner Altars, des Ulmer Hans Schüchlin, aus der Spätzeit des 15. Jahrhunderts (Abb. 3a/3b). 4. Gegenüber solcher schwäbischen Schüchternheit die Formvollendung des Brügger „Meisters der Heiligen Blut-Kapelle", eines jüngeren Geistesverwandten des Gerard David: die bei Richard Zerner jetzt zu sehende Madonna in Purpurmantel auf Goldgrund, die einem lebhaft bewegten Bambino die Brust gibt, gehörte vormals der Sammlung Hollitscher in Berlin an (Abb. 2). 5. Von Holzplastik seien erwähnt: eine spätgotische Madonna mit Kind aus dem Hunsrückflecken Kastellaun (Regbez. Coblenz, Kreis Simmern) stammend, aus einem Eichenblock geschnitzt, in der saftig vollen Bildung des Gesichts, des Knabenkörpers und den schweren Gewandfalten bereits die beginnende Renaissance verratend (Abb. 1). 6. Die vollendete süddeutsche Renaissance stellt die polychrome Gruppe des Ritters St. Martin mit dem die Mantelhälfte heischenden Bettler dar. Der Realismus der Ausführung, der kühne Schwung des sich aufbäumenden, dahinsprengenden Pferdes, der beabsichtigte Gegensatz des in Faceansicht gegebenen Ritters zu dem im Profil gesehenen Bettlers kennzeichnen den neuen, von Italien und den Niederlanden beeinflußten Stil (Abb. 5).

Es wäre weiter noch aufmerksam zu machen auf eine hochgotische hl. Barbara, wahrscheinlich rheinisch, unter französischer Formeinwirkung stehend, auf einen kreuz-

Abb. 1. Madonna mit Kind von Caſtellaun.

Abb. 2. Meiſter der Heiligen Blut-Kapelle. Madonna in Purpurmantel auf Goldgrund.

tragenden Chriſtus der gleichen Epoche aus der Bodenſeegegend, auf eine maſſig kraftvolle Steinmadonna, ſüddeutſch, Anfang 16. Jahrhunderts, ferner auf eine feintonige Winterlandſchaft mit einer „Ruhe auf der Flucht" in der Art des jüngeren Pieter Brueghel, auf einer in Ton und Farben prächtigen Caravaggio, David mit dem Haupt des Goliath, auf ein ſpätes Porträt des Francesco Goya, Don J. B. de Goicechea, auf deutſche und franzöſiſche Rokokomöbel und dekorative Skulpturen, uſw. Vor allem aber ſeien hier noch drei Rembrandtſche Handzeichnungen genannt: „Die Verſtoßung der Hagar" aus dem Ende der 1640er Jahre, etwas früher „Das Gleichnis vom ungetreuen Knecht" und ein Studienblatt mit einer Mutter und mehreren Köpfen. —

Bei dem ſchnellen Wechſel, dem dicht an der Grenze des beſetzten Gebietes altes Kunſtgut heute unterworfen iſt, dürfte manches, was in unſerer Beſchreibung ausgeſprochen wurde, bereits als Nachruf gelten. Jedenfalls hat Frankfurt an der kaufmänniſch, geiſtig und geſchmacklich gleich gut geleiteten Galerie Richard Zerner eine private Kunſtſtätte von internationaler Bedeutſamkeit gewonnen.

Abb. 3a.

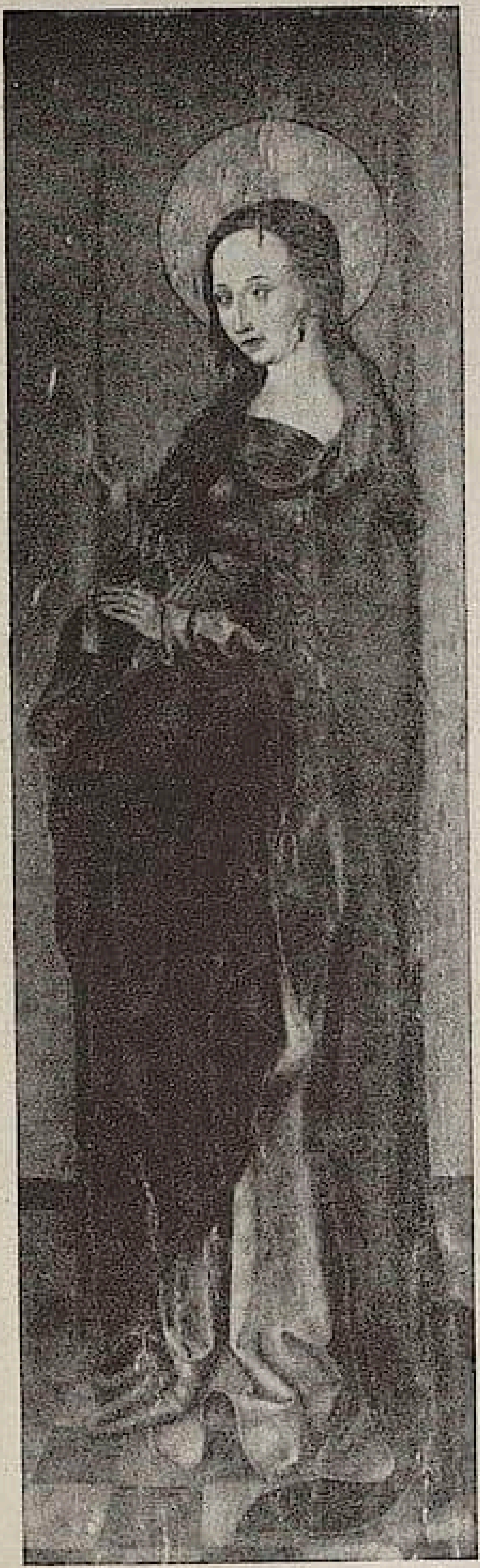


Abb. 3b.

Hans Schüchlin. Zwei Altarflügel.

Abb. 4.
Frühchinesische
Bronzevase

in mykenischem
Ornamentstil.
(Zeit unbestimmbar)

Abb. 5. Süddeutsche Renaissance. St. Martin und der Bettler. Polychrome Holzplastik.

Abb. 6. „Korai." Attisch-jonische Kleinplastik in Elfenbein der Peisistratidenzeit.

Ein Höchster Porzellan-Service mit Darstellungen aus einem französischen Singspiel

Von ROBERT SCHMIDT
Mit 4 Abbildungen

Etwa an der Stelle des heutigen Frankfurter Saalbaues, im alten Junghof, hatte dessen damaliger Besitzer, der holländische Oberst Bender von Bienenthal im Jahre 1756 einen Saal erbaut, der zuerst für Konzerte sowie als Andachtsraum der reformierten Gemeinde diente, aber nach der Besetzung Frankfurts durch die Franzosen 1759 für die Aufführungen einer französischen Theatertruppe eingerichtet wurde. Frankfurt hatte damals noch kein ständiges Theater. Wandernde Truppen, denen nur während der Oster- und Herbstmessen, und auch da nur an den Wochentagen, die Spielerlaubnis erteilt wurde, produzierten sich bis dahin lediglich in großen Bretterbuden, die sie selbst errichten mußten, auf dem Roßmarkt.[1] Während der französischen Besetzung hatte Frankfurt nun zum erstenmal ein ständiges Theater, im Junghofsaal; ausschlaggebend für diese Einrichtung waren die militärischen Machthaber, und der im Goetheschen Hause am Hirschgraben wohnende Königsleutnant, Graf Thoranc, hat eine entscheidende Rolle dabei gespielt. Der junge Goethe besuchte das Theater — gegen den Willen seines Vaters — fast täglich, ausgerüstet mit einer Freikarte durch seinen Großvater Textor, und hier hat er seine ersten dramatischen Eindrücke und Anregungen empfangen, wie in „Dichtung und Wahrheit" nachzulesen ist. Nach Abzug der Franzosen stellte natürlich auch das französische Theater seine Wirksamkeit ein, und es begann wieder der alte Zustand der auf die Meßwochen beschränkten Vorstellungen wandernder Truppen. Meist mieteten diese nun den Junghofsaal trotz aller seiner Primitivität und seiner räumlichen Unzulänglichkeiten — es war eben kein anderer, größerer Saal in der freien Reichsstadt vorhanden (vgl. Abb. 1). Zur Ostermesse 1771 etablierte sich hier die Truppe der kurpfälzischen Hofschauspieler unter der Leitung Theobald Marchands, eines ausgezeichneten Künstlers und feingebildeten, taktvollen Menschen. Er wußte sich und seiner Truppe eine sehr angesehene Stellung zu verschaffen, was für Leute vom Theater damals noch sehr schwer war. Besondere Verdienste erwarb er sich um die Hebung des künstlerischen Geschmacks der Frankfurter Bevölkerung, die durch Marchands Vorgänger fast nur an die derbe Kost urwüchsiger Possenspiele, Harlekinaden und Hanswurstiaden gewöhnt worden war. Es war nicht gerade leicht, das Publikum zum Genuß feinerer Darbietungen zu erziehen, aber Marchand setzte sich und sein Programm durch und führte die anmutige Gattung des damals eben zur Blüte gekommenen französischen Singspiels ein; daneben gab er auch deutsche Singspiele, leichtere Komödien und Schauspiele.

Neben dem „Dorfwahrsager" (Devin du village) Rousseaus, durch den die Gattung des Singspiels in Frankreich zur großen Mode geworden war, brachte Marchand in den Jahren 1773 bis 1777 besonders gerne und oft einige von Monsigny vertonte Singspiele zu Gehör, deren Texte von Michel Sedaine verfaßt waren, so die dreiaktige Opera buffa „Le déserteur" und die einaktige Komödie „Rose et Colas" (in der deutschen Aufführung „Röschen und Cola" genannt). Der Text der letzteren besteht aus einem sehr flüssig geschriebenen Prosa-Dialog mit Gesangseinlagen, besonders Arietten. Auch Goethe hat das Singspiel im Junghofsaal gehört; er schreibt in Dichtung und Wahrheit: „Höchst anmutig war der Eindruck, den der Devin du Village, Rose et

[1] Vgl.: E. Mentzel, Geschichte der Schauspielkunst in Frankfurt a. Main, im Archiv für Frankfurter Geschichte und Kunst. Neue Folge Bd. 9 (1882).

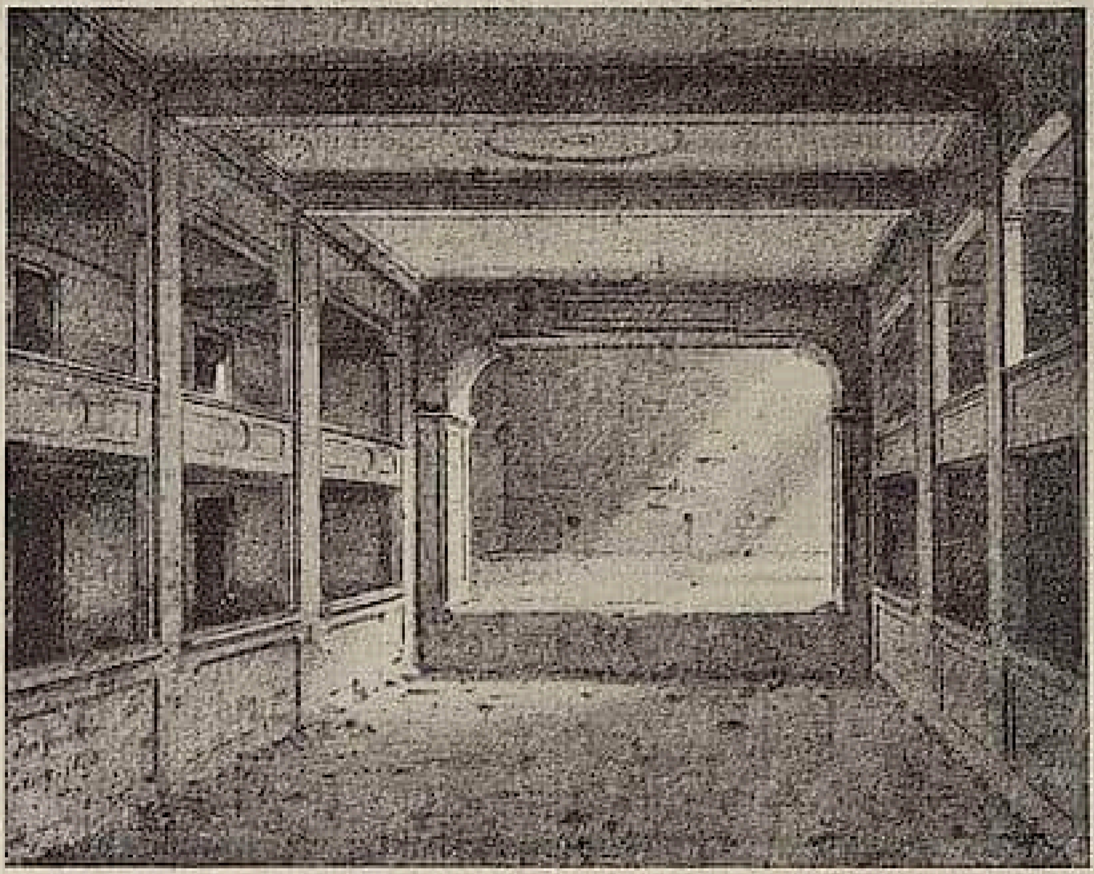


Abb. 1. Das Theater im Junghof. Nach Reiffenstein.

Colas, Annette et Lubin auf mich machten. Ich kann mir die bebänderten Buben und Mädchen und ihre Bewegungen noch jetzt zurückrufen." Nur hat Goethe sich hier in der Zeit geirrt; er versetzt diese Aufführungen in die Jahre der französischen Besetzung, während in Wirklichkeit die Erstaufführung von Rose et Colas in der italienischen Oper zu Paris am 8. März 1764 stattfand und Marchand das 1772 ins Deutsche übersetzte Stück in Frankfurt zum ersten Male während der Ostermesse 1773 herausbrachte. Goethe hat das Singspiel also in der für sein eigenes dichterisches Schaffen so ungeheuer fruchtbaren Zeit zwischen seinem Wetzlarer Aufenthalt und seiner Übersiedelung nach Weimar kennengelernt. Zum letztenmal scheint Rose et Colas im Jahre 1780 in Frankfurt zur Aufführung gekommen zu sein. Der Librettoschreiber Sedaine (1719—1797), von Beruf ursprünglich Maurermeister und Architekt, war ein äußerst bühnengewandter und fleißiger Singspieldichter; die Musik des Komponisten Pierre Alexandre Monsigny (1729—1817) zeichnet sich durch großen Reichtum leicht ansprechender Melodien aus.

Das Theater, insbesondere die Komödie, die Oper und das Ballett, hat im 18. Jahrhundert eine viel größere Rolle gespielt, als wir gewöhnlich annehmen. Erstaunlich vielseitig ist vor allem der Einfluß, den es im Rahmen der bildenden Kunst auf die Porzellanplastik ausgeübt hat. Unzählig sind die Porzellanfigürchen, welche die beliebten feststehenden Typen der italienischen Komödie, der Commedia dell' Arte, darstellen; in ihrer Wichtigkeit noch lange nicht hinreichend bekannt sind die oft schwer zu identifizierenden Gestalten der „französischen Komödianten"; für viele Gruppen besonders der süddeutschen Manufakturen sind als Vorbilder gleichzeitige Bühnenwerke und Ballette festgestellt worden. (So wird auch die bekannte Früh-Höchster Wahrsagergruppe der bildnerische Niederschlag des schon angeführten Rousseauschen „Devin du village" sein.) Seltener aber sind Malereien auf Porzellangeschirren, die auf Opern oder Schauspiele zurückzuführen sind, wie etwa das reizende Berliner Service des Hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe mit farbigen Szenen aus „Minna von Barnhelm" nach Stichen von Daniel Chodowiecki und das feine Dejeuner aus Höchster Porzellan mit Illustrationen zum Deserteur von Sedaine-Monsigny; ebenfalls nach Stichen von Chodo-

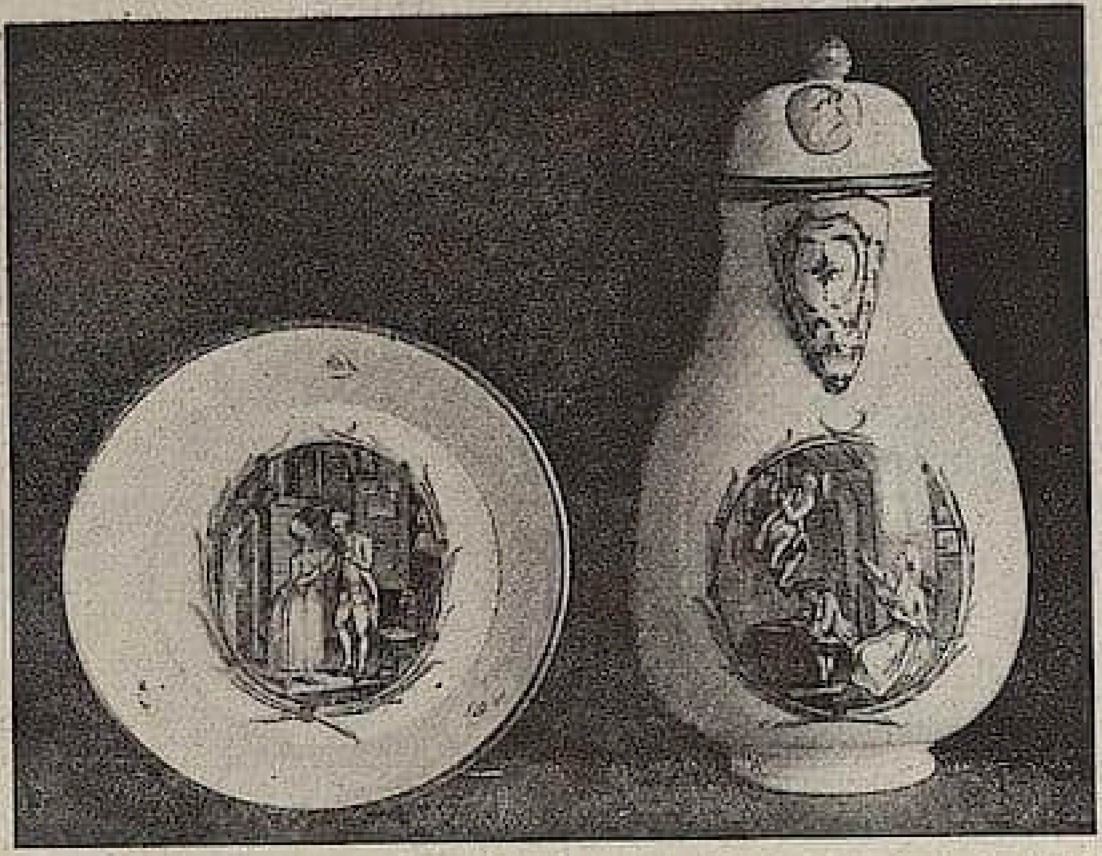


Abb. 2. Untertasse und Kaffeetasse des unten abgebildeten Höchster Services.

Abb. 3. Höchster Tête à Tête. Frankfurt a. M., Kunstgewerbemuseum.

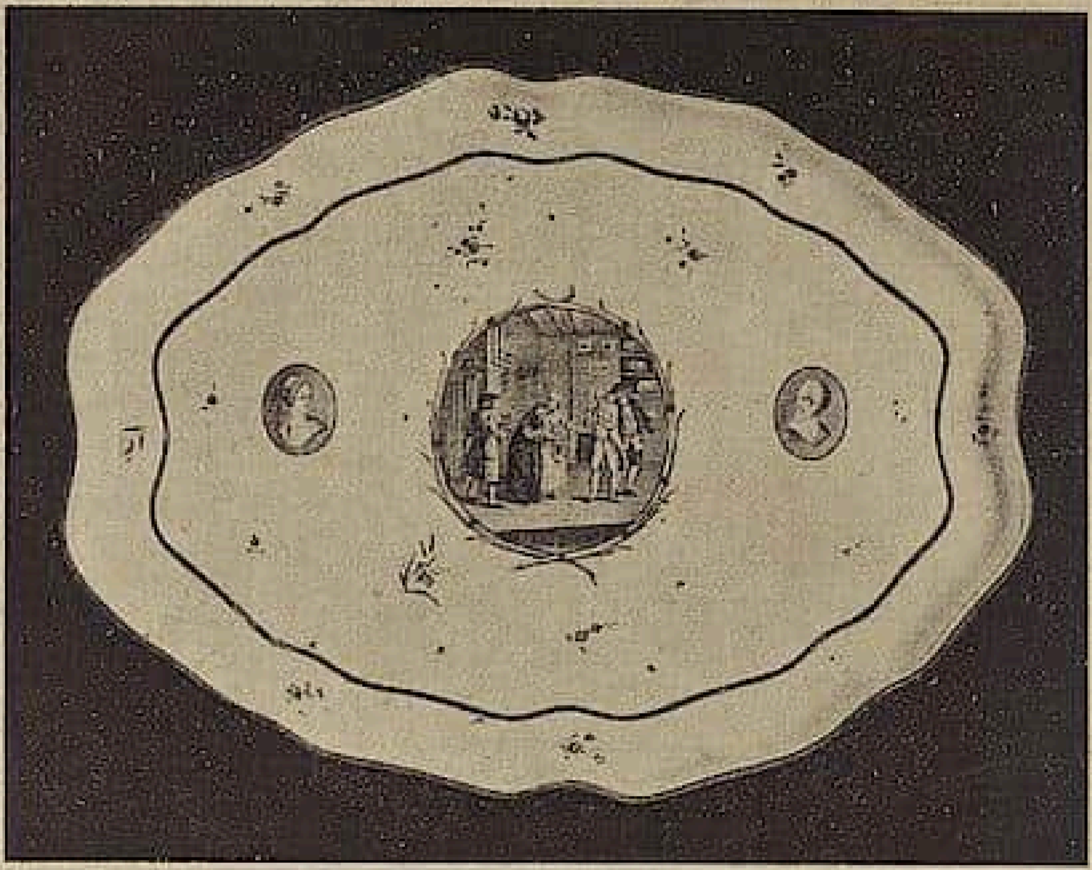


Abb. 4. Anbietplatte des Höchster Services (vgl. Abb. 3).

wiecki, das aus der Sammlung Ricard-Abenheimer (Frankfurt a. M.) ans Stieglitz-Museum in St. Petersburg gekommen ist und im Zaisschen Werke über das Höchster Porzellan auf Seite 71 abgebildet ist. Ebenbürtig steht diesen beiden zur Seite ein Service, das Ende 1918 in den Besitz des Frankfurter Kunstgewerbe-Museums gelangte. Es ist ein sogen. Tête à Tête oder Cabaret, also ein Frühstücksservice für zwei Personen, bestehend aus Anbietplatte, Kaffeekanne, Teekanne, Zuckerdose, Milchkännchen und zwei Tassen nebst Untertassen (siehe die Abb. 2—4). Ein Erzeugnis der benachbarten Höchster Porzellanmanufaktur, zeigt es in zierlich gemalten farbigen Bildchen Szenen aus Monsignys Singspiel Rose et Colas. Zweifellos liegen auch diesen Miniaturmalereien Kupferstiche zugrunde, die sich aber bisher leider nicht haben nachweisen lassen. Von Chodowiecki sind sie nicht. Sicherlich sind sie um 1770 entstanden, und nicht viel später ist wohl auch das Service gemalt worden. Dafür sprechen sowohl die malerischen Dekorationsmotive als auch die Formen der einzelnen Serviceteile, die vom Rokoko her noch die gefälligen Schwingungen und Bauchungen zeigen, während z. B. in den zylindrischen Tassenformen schon das kältere klassizistische Gefühl der Louis XVI.-Zeit sich ankündigt. Die zierlichen, in kühlem Blaugrün gehaltenen Zweigumrahmungen der ovalen Bildchen sind echte Elemente der „Zopfzeit", ebenso die dünnen, goldenen Streublümchen, die die Flächen beleben; und auch die grau auf Purpurgrund gemalten antikisierenden Brustbilder, welche die großen Bildfelder flankieren, weisen deutlich auf den durch Winckelmann und Lessing beeinflußten, auf die Antike als künstlerisches Ideal gerichteten Geist dieser Zeit. Man wird richtig gehen, wenn man unser Service in die Zeit um 1775—80 datiert — und was liegt nun näher als die Annahme, daß ein begüterter Frankfurter Kunstfreund, der sich besonders für „Rose et Colas" begeistert hatte (wie wir gehört haben, ist das Singspiel in den Jahren 1773—80 im Junghoftheater häufig gegeben worden), ein Frühstücksservice gerade mit diesen Malereien bei der Höchster Manufaktur in Auftrag gegeben hat. Denn schwerlich wird die Fabrik eine solche Arbeit ohne speziellen Auftrag auf gut Glück angefertigt haben,

trotzdem bereits im Warenverzeichnis der Manufaktur aus den Jahren 1770 oder 71 „Déjeuners mit Komödien“ genannt werden, die wir uns ähnlich dem unsrigen vorzustellen haben. Solche Déjeuners mit Komödien kosteten 55 Gulden — eine recht beträchtliche Summe, wenn wir uns den damaligen hohen Geldwert vergegenwärtigen. Denn z. B. der ganze Jahresgehalt des Hofbildhauers Melchior, der bekanntlich die erste künstlerische Kraft der Höchster Manufaktur war, betrug 540 Gulden, und der höchst bezahlte Porzellanmaler der Fabrik, Usinger, bezog einen festen Jahresgehalt von 400 Gulden, d. h. also etwa 700 Mark!

Nach dem französischen Textbuch von „Rose et Colas“, von dem sich ein Exemplar in dem Musikhistorischen Museum von Fr. Nicolas Manskopf in Frankfurt a. M. befindet, spielt sich die Handlung des Stückes folgendermaßen ab: Rose, die Tochter des Pächters Mathurin, und Colas, der Sohn des Weinbauern Pierre Le Roux, lieben sich. Mathurin ist hinter das Geheimnis gekommen, entdeckt es dem Vater Le Roux, und beide, an sich mit der Verbindung ihrer Kinder zufrieden, verschwören sich, durch eine scheinbare Entzweiung die Verlobung und Heirat der jungen Leute bis nach der Ernte zu verzögern. In voller Freude über ihren guten Einfall versuchen sie übermütig einen Bogen, den Colas im Zimmer der Geliebten vergessen hat, zu spannen. Vergebens, die verbrauchte Kraft reicht nicht mehr aus. (Diese Szene ist auf dem Milchkännchen wiedergegeben.) Inzwischen ist Rose hereingekommen und nun brechen die Alten den Streit vom Zaun. Rose sucht sie zu begütigen. (Darstellung auf der Teekanne.) Nun schließt der Vater die Tochter ein; Colas kommt zum Rendezvous, findet die Türe verschlossen und schwingt sich auf das oben befindliche Fensterbrett. Rose versteckt sich und sieht zu, wie er einen Rosenstrauß ins Zimmer wirft, der aber an die Erde fällt, was er zum Anlaß nimmt, hereinzusteigen und den Strauß auf einen Stuhl zu legen. Dabei singt er eine gefühlvolle Ariette: „C'est ici que Rose respire . . .“ (Szene auf der Zuckerdose.) Als er das Fenster wieder erreicht hat, entdeckt sich ihm die Geliebte, er steigt wieder herab und es folgt ein Liebesduett (Darstellung auf beiden Untertassen). Jetzt hört man den Vater kommen, Colas will durch das Fenster fliehen, findet es geschlossen und bleibt notgedrungen oben auf einem an der Wand hängenden Sattel sitzen. Der Vater Mathurin tritt ein, setzt sich an den Tisch und entschlummert, während die Tochter ein reizendes Lied von einem grauen Vögelchen singt und als Schluß jeder Strophe für ihren oben balancierenden Geliebten den Vers hinzufügt: „Ach, zieh die Beine an, man sieht sie“. (Darstellung auf der Kaffeekanne.) Da aber verliert Colas das Gleichgewicht und stürzt mit Sattel und Zügel über den Tisch herab zur Erde. Der Alte erwacht von dem Gepolter, es gibt die obligate Entrüstungs- und Verlegenheitsszene, der Vater Le Roux kommt dazu und durch die Nachbarin, die Mutter Bobi, entwirrt sich dann der Knoten: die ganze Geschichte löst sich in einem letzten großen Quintett in eitel Wohlgefallen auf. Dies Finale gibt das Bild auf der Anbietplatte wieder. Man sieht, eine recht harmlose Begebenheit, die in dem Sattelsturz ihren szenischen Höhepunkt erreichte und ihre besondere Beliebtheit den leichtflüssigen, liebenswürdigen Melodien der eingeflochtenen Gesänge zu verdanken hatte.[1]

[1] Der obige Beitrag ist auch als Einzelbroschüre in einer kürzlich begonnenen Serie von Sonderheften des Kunstgewerbe-Museums zu Frankfurt a. Main erschienen und durch das Museum zum Preise von M. —.30 zu beziehen.

Die Zeit und der Markt

Kunstpolitik

Der Kunstschutz im Kriege

Es ist ein doppelt schweres Amt gewesen, das die deutsche Kunstwissenschaft während des Weltkrieges zu übernehmen hatte, um von dem alten Kulturgute der Nationen, das von der Welle der siegreich vordringenden Armeen überflutet wurde, für die Menschheit zu retten, so viel als irgend möglich war. Denn es lag in der Materie begründet, daß die Interessen des Geistes den rein militärischen Notwendigkeiten in mehr als einem Punkte widerstanden. Und es muß heute, wo die Geschehnisse dieser mehr als vier Jahre wie ein wüster Albdruck hinter uns liegen, offen gesagt werden, daß leider bei Kriegsbeginn eine zentrale Stelle in der deutschen Organisation fehlte, die die Denkmalpflege im Großen hätte übernehmen und organisieren können.

Nicht darum handelt es sich nämlich, ob unsere Feinde etwa ähnlich um die Erhaltung unserer Kunstdenkmäler bemüht gewesen wären, wenn die strategische Entwicklung des Krieges anders erfolgt und die westlichen Provinzen unseres Vaterlandes zum Schauplatz der Kämpfe geworden wären — wie Belgien, Nordfrankreich, Polen, Litauen und Kurland, von anderen nicht zu sprechen. Sondern einfach um die Tatsache, daß wir es schon von Anfang an trotz allem „Barbarengeheul“ — als sittliche Pflicht empfunden hatten, die Schrecken des Kriegsgottes nach Kräften zu mildern und der Zerstörung zu entreißen, was irgend an Kulturgut zu retten, zu schützen oder gar aus der Nähe der Gefahr zu bergen war. Es unterliegt auch keinem Zweifel, daß, wenn man in Berlin gleich die Größe dieser Aufgabe erkannt und eine Organisation geschaffen hätte, in der die berufenen Vertreter der Wissenschaft mit weitgehenden Vollmachten gegenüber den militärischen Stellen ausgerüstet gewesen wären, unendlich viel mehr von wertvollem Kunstgut zu retten gewesen wäre. Das gilt ganz besonders für die ersten Monate des Krieges, wo die Sturmflut über Belgien und Nordfrankreich hereinbrandete und man selbst an den höchsten militärischen Stellen in Berlin der Meinung war, der „Feldzug“ sei Weihnachten 1914 bereits zu Ende. —

Wenn sich trotzdem nach und nach die Idee des Kunstschutzes und der Denkmalpflege immer stärker durchgesetzt hat und sich gerade auf diesem Gebiete der Kunstwissenschaft nach und nach eine große und lohnende Aufgabe erschloß, so ist dies fast das ausschließliche Verdienst Clemens, der jahrzehntelang im Dienste der rheinischen Denkmalpflege gestanden und vom ersten Tage des Krieges an seine ganze Persönlichkeit gewissermaßen nur dieser einen Idee geopfert hat, weil es für ihn feststand, daß es sich hier um eine Ehrensache des deutschen Volkes handelte. Clemen hat sich mit einer Hartnäckigkeit für diese Sache eingesetzt, die Bewunderung verdient. Immer wieder hat er der obersten Heeresleitung die Genehmigung zu Reisen und Einzelmaßnahmen abgekämpft. Ununterbrochen ist er unterwegs gewesen, um auf den einzelnen Kriegsschauplätzen Umschau zu halten und an entscheidenden Stellen selbst einzugreifen, wo die Initiative der Armeeführung versagte. Daneben hat er wissenschaftlich mit seinen Gehilfen auszudeuten und zu ordnen versucht, was irgend in den Bereich seiner Tätigkeit kam. Allein diese Ausbeute eines bis dahin noch nie oder doch mehr als unzulänglich erforschten Materials sollte unseren Feinden einige Achtung vor der deutschen Wissenschaft abnötigen. So wäre an die Inventarisation der belgischen Denkmäler, an die verschiedenen Publikationen aus Frankreich, vor allem an diejenige über die Kunstdenkmäler zwischen Maas und Mosel und vieles mehr zu erinnern. Auch die Durchforschung des polnischen und litauischen Materials ist kein geringes Verdienst der deutschen Wissenschaft, die sich schließlich sogar der mazedonischen und serbischen Denkmäler zugewendet hat.

Nicht auf die Leistung im einzelnen kommt es indes an, in die sich zahlreiche Forscher und Mitarbeiter teilen, sondern auf den Gedanken als solchen, der propagandistische Kraft entwickeln konnte, obwohl die berufenen und verantwortlichen Stellen in Berlin so gut wie versagt haben. Dieser Gedanke ist selbst noch in der vordersten Linie unserer Kampftruppen lebendig geblieben, wie manche mutige Tat eines kunsthistorisch interessierten Leutnants oder Unteroffiziers beweisen könnte. Hätte man dagegen an der verantwortlichen Stelle in Berlin die Idee als solche sofort verstanden, würde man vielleicht weniger Kriegsmaler, dafür um so mehr fähige Kunstgelehrte in die Kampfzone abgeordnet haben, die noch sehr viel mehr hätten retten können, was heute, wo der preußische Größenwahn in diesem Schicksalsringen restlos unterlegen ist, unsere Kreditseite bei der letzten Abrechnung mit unseren Feinden nicht wenig verbessern könnte.

Aber auch so sollen diese wissen, daß von unserer Seite, gerade dank der unermüdlichen Initiative eines Mannes wie Clemen, Unendliches geleistet worden ist, sicher mehr als wir je von der Gesinnung und Kultur unserer Feinde hätten erwarten dürfen, wenn die Kriegsfurie den deutschen Heimatboden überfallen und verwüstet hätte. Verkehrt wäre es, auf der anderen Seite zu verschweigen, daß trotzdem manche militärische Stelle schwere Schuld auf sich geladen und daß zumal die sinnlose Zerstörung, der das nordfranzösische Kriegsgebiet vor dem Rückzug auf die Siegfridstellung erliegen mußte, eine der brutalsten und zugleich dummsten Maßregeln gewesen ist, zu der die oberste Heeresleitung ihre Zuflucht nahm. Denn als im Frühjahr 1918 die große Offensive losging, blieben unsere Truppen sehr bald in dieser grauenvollen Wüstenei stecken und an den Braven rächte sich der Unverstand einer Maßregel, für die letzten Endes auch keine noch so zwingende militärische Notwendigkeit eine Entschuldigung gibt.

Für diese Dinge — die kein gesitteter Europäer, der heute nüchternen Sinnes die Sachlage überdenkt, gutheißen kann — ist aber unsere Wissenschaft nicht verantwortlich. Deren Leistungen präsentieren sich auf einem reineren Schilde und die mögen auch die unerbittlichsten unserer Gegner ermessen, wenn sie das zweibändige Werk zur Hand nehmen, das kürzlich Paul Clemen gemeinsam mit seinen Mitarbeitern herausgegeben hat.[1]

Diese Publikation umreißt im Großen die Aufgabe und ist durchaus europäisch orientiert. Sie ist eine sachliche Rechtfertigung jener Gesinnung, die einmal — so Gott will — wenn der Haß verebbt ist, Gemeingut aller Kulturvölker sein wird. Diese Gesinnung steht weit ab von dem Fanatismus jener, die heute hüben wie drüben immer noch das goldene Kalb der reinen Macht anbeten und sie wird auch über den Ozean hinaus für uns und unseren Glauben zeugen, daß vor der Kraft des Geistes Kanonen und Bajonette auf die Dauer ohnmächtig sind und daß zuletzt die volle Wucht des Schicksals über diejenigen hereinbrechen muß, die am längsten dem Aberglauben der brutalen Gewalt geopfert haben. Biermann.

[1] Kunstschutz im Kriege. Berichte über den Zustand der Kunstdenkmäler auf den verschiedensten Kriegsschauplätzen und über die deutschen und österreichischen Maßnahmen zu ihrer Erhaltung, Rettung, Erforschung. In Verbindung mit zahlreichen Fachgenossen (die der Titel wörtlich anführt) herausgegeben von Paul Clemen. I. Band: Die Westfront mit 117 Abb. II. Band: Die Kriegsschauplätze in Italien, im Osten und Südosten mit 224 Abb. Verlag E. A. Seemann. Leipzig 1919.

Die Kunststeuer

Wer in letzter Zeit so manche Verordnungen, die die neue Gesetzgebung erließ, gelesen hat, kann sich kaum des Eindruckes erwehren, daß man am grünen Tisch nicht jenes Maß von Verständnis für das, was sein muß, und das, was nicht sein darf, besitzt. Schon das Ausfuhrverbot war, wie an dieser Stelle begründet, ein schwerer Schlag gegen deutsche Kulturinteressen und sollte deshalb ehestens einer grundlegenden Revision unterzogen werden. Neuerdings aber ist auch der lebende Künstler das Opfer jener Gesetzgebung geworden, die es nur darauf angelegt zu haben scheint, Geld zu schaffen ohne Rücksicht auf Vorteile und Nachteile des einzelnen. Die Luxussteuer hatte bisher keinerlei Macht über Werke lebender deutscher Künstler oder solcher, die innerhalb der letzten fünf Jahre verstorben waren. Eine neue Verfügung bestimmt, daß der Künstler von jedem Verkauf 15 Prozent als Steuer abzugeben hat, wobei nur der Verkauf an den Kunsthändler frei ist, da dieser ja bei einem Weiterverkauf der Werke sowieso der Steuer opfern muß.

Mit Recht betont C. Glaser in der „Kunstchronik", daß sich in solcher Reinkultur bisher der kunstfeindliche Geist der neuen Regierung noch nicht gezeigt habe. Sache des Reichskunstwartes wird es sein, diese und andere unhaltbare Verfügungen, die das kulturelle Leben der Nation schädigen, ehestens zu beseitigen, wenn er nicht nur als Mann der Worte, sondern auch der Taten gelten will.

Anschließend daran mag auch, wie es kürzlich Dernburg getan, gegen die Steuer vom außerordentlichen Verbrauch an dieser Stelle protestiert werden. Denn die trifft in erster Linie Kunst, Literatur und Wissenschaft, weil die Pflege des geistigen und künstlerischen Lebens zweifellos in den meisten Fällen oberhalb jener 15000 Mark-Grenze liegt, bis zu der die Steuerfreiheit garantiert ist. Wer will die lebendige Kunst durch Ankauf noch fördern, wenn er damit dem Gesetz vom außerordentlichen Verbrauch verfällt? Wäre es wirklich nicht besser, der geldbedürftige Staat hielte einmal gründlich Ausverkauf von all dem nutzlosen Tand, der sich in Form von minderwertigen Bildern, Kunstgegenständen jeder Art heute noch in Palästen, Museen und Schlössern zu Stapeln häuft und gebe damit dem Bürger wenigstens die Freiheit zurück, seinerseits für die Kunst zu wirken. Die Mentalität, aus der heraus diese und ähnliche Verfügungen getroffen wurden, ist beschämend für eine Regierung, die von sich behauptet, die freieste Gesetzgebung der Welt geschaffen zu haben. n.

Sammlungen

Der Wechsel in der Leitung des Germanischen Museums

Geheimrat Dr. Gustav von Bezold tritt nach 25jähriger Wirksamkeit von der Leitung des Germanischen Museums zurück.

Sein Verdienst ist es, die Gemäldegalerie, die Abteilung plastischer Denkmäler, die Sammlung der Möbel und Hausgeräte, der wissenschaftlichen Instrumente und der Edelschmiedekunst um manch kostbares Stück bereichert zu haben. Auch der große Südwestbau mit der Waffensammlung, den Bauernstuben und der einzig dastehenden Sammlung bäuerlicher Trachten und bäuerlichen Schmucks ist sein Werk. Dennoch war er mehr der Typ des stillen Gelehrten als des Museumsorganisators. Die Aufgabe der dringend notwendig gewordenen Neuordnung überläßt er seinem Nachfolger. Aber er baute der künftigen Reorganisation durch Inangriffnahme des monumentalen Neubaues vor.

Wie uns aus Fachkreisen mitgeteilt wird, erörtert man bereits die Frage der Nachfolgeschaft in den interessierten Kreisen sehr lebhaft. So erhält sich z. B. in München die Meinung, daß Wilhelm Bode, der als Mitglied des Verwaltungsausschusses des Germanischen Museums zweifellos einen bedeutenden Einfluß auf die Besetzung des Postens hat, beabsichtige, einen seiner beiden Kunsthistoriker-Neffen, Dr. Oldenbourg oder den noch jüngeren Dr. Zimmermann, der seit einiger Zeit am Berliner Kunstgewerbe-Museum tätig ist, nach Nürnberg zu lancieren. Ein solches Gerücht, mag es noch so grundlos sein, ist vielleicht erklärlich, denkt man an den nicht gerade taktisch sehr klugen oder sachlich überzeugenden Vorstoß, den kürzlich Oldenbourg im 7. Heft der „Kunstchronik" gegen das Germanische Museum unternommen hat. Bode dagegen scheint uns trotz allem, was man sonst gelegentlich seiner Politik vorwerfen konnte, den Verdacht, Nepotismus zu treiben, nicht verdient zu haben, und daß sachlich weder der eine noch der andere der beiden Neffen ernstlich für einen derartigen Posten in Frage kommen könnte, braucht ebensowenig erwähnt zu werden. Denn die Aufgabe, die in Nürnberg der Verwirklichung harrt, kann sich nur auf langjährige Erfahrung stützen, wie sie diesem Verwaltungsapparat gegenüber eigentlich nur diejenigen besitzen, die selbst mit dem Werk groß geworden sind. Partikularistische Interessen dürfen ebensowenig entscheiden. Denn gerade das Germanische Museum ist eine Angelegenheit des ganzen Volkes und an die Spitze desselben gehört die organisatorische Begabung, die nachweislich die Fähigkeit besitzt, die Fülle der aufgestapelten Schätze einer künstlerisch interessierten Menschheit zu erschließen. In diesem Sinne muß demnächst die letzte Entscheidung fallen.

Diebstahl im kunsthistorischen Museum in Wien

In der Nacht vom 22. zum 23. Januar wurde in der Antikenabteilung des kunsthistorischen Museums ein Diebstahl ausgeführt, dessen nähere Umstände noch nicht aufgeklärt sind. Gestohlen wurden fast sämtliche (86) Stücke der Vitrine 19 im Saal XIV, die die von dem Legationsrat Franz Edler von Timoni 1856 dem Kaiser gewidmete Kameensammlung enthielt. Die Kameen stammen größtenteils aus der Mitte des 18. Jahrhunderts, darunter befanden sich auch einige antike Intaglien. Hervorzuheben ist eine Serie von Gemmen des Pariser Steinschneiders Louis Siriès (seit 1747 für Franz I. in Florenz tätig, gest. um 1760). Die in Sarder, Onyx, Achat und Lapislazuli geschnittenen Stücke enthielten u. a. folgende Darstellungen: Venus Anadyomene, Parnaß, Madonna della Sedia, Semiramis erbaut Babylon, Phaëton, Antonius und Kleopatra, Fest der Kleopatra, Kruzifix, die vier Weltteile, Apotheose des Herkules, Akademie der schönen Künste, Einzug Alexanders in Babylon, ferner Porträts von Kaiser Franz I. und Maria Theresia und deren Familie, Ludwig XV. — Weitere Arbeiten sind von Giuseppe Gironetti (Antinous), Cerbara (Alexander, Herkules, Sappho), Morelli (Amor und Psyche), Berini (Minade), Filippo Rega (Godoy, der Friedensfürst), G. A. Santarelli (Augustus, Eurydike), Antonio Pichler (Satyr, Kindeskopf), Giovanni Pichler (farnesischer Herkules) und Luigi Pichler (Schiller, Winckelmann, Dom. Sestini, Pellerin, E. Q. Visconti, drei Grazien nach Thorwaldsen, Galatea, Jupiter Dodonäus) u. a. — Aus der Elfenbeinsammlung wurde außerdem ein Fächer entwendet (der Schaft blieb zurück) und der Elfenbeinaufsatz eines Tintenfasses. Aus der Waffensammlung verschwand der mit einem geschnitzten Jaspisknopf und einer Miniatur Maria Theresias geschmückte Marschallstab des Herzogs Karl Alexander von Lothringen und der goldene mit Brillanten besetzte Marschallstab Franz I., beide aus der Mitte des 18. Jahrhunderts. — Der Wert der Gemmen wird auf ca. 600000, der der Marschallstäbe auf je 500000, der des Fächers auf 30000 Friedenskronen geschätzt.

H. G.

Ausstellungen

Rheinische Ausstellungen

Düsseldorf. Bei Flechtheim war Julius Bretz ausgestellt, ehemaliger Düsseldorfer Akademieschüler, der dann schleunigst den Staub von seinen Füßen schüttelte. Der ausgesprochene Erfolg, den diese Ausstellung beim Publikum hatte, spricht für die Ehrlichkeit beider Teile. Denn Bretz ist alles andere als expressionistisch orientiert, seine Begabung ist zu ausgesprochen, um ihn Mitläufer einer Kunst werden zu lassen, die für ihn ein fremdes Kleid sein würde. Er hat also den Vorzug der Ehrlichkeit, heute äußerst selten, besonders in Verbindung mit Talent. Bei ihm dominiert die Zeichnung, eine korrekte Zeichnung, die gerade den kleinen Gegenständen viel Zuneigung zuwendet. Darin liegt deutsche Tradition. Es ist zu hoffen, daß er dieser Begabung nicht untreu wird. Es gibt Bilder, die einen gewissen Argwohn in dieser Richtung nicht ganz von der Hand weisen. Sie bedeuten einen Ausflug in ungewohnte Gefilde farbiger Auflösungsprobleme. Mit anderen deutschen Dingen, wie Gefühl und Stimmung, nur brauchbar, wenn in sehr frischem Zustand, aber nicht abgegriffen durch die Jahrhunderte, ist er schwer belastet; eine große Sonnenblume neben einem Bauernhaus schweigt bzw. redet wie der Mondscheingeiger von Thoma. Die Technik erinnert oft an die eines anderen Gemütvollen, an Segantini. Man kann derartigen Begabungen nicht genug Härte der Zeichnung wünschen und sie nicht genug auf die Schwierigkeiten hinweisen, eine Fläche rein malerisch zu bewältigen. Von seiner Vorliebe für dunkle braun-violette Töne könnte er sich emanzipieren, ehe sie sein „Stil" zu werden droht.

Barmen. Das „Junge Rheinland" wandert zur Zeit durch die Städte. Es hat sich etwas gemausert seit Düsseldorf, aber es wird sein Kompromißkleid nicht los. Es sind nach wie vor die heterogensten Elemente vereinigt. Bilder, die nichts miteinander zu tun haben oder sich schlagen. Wenn man nicht wüßte, daß das einigende Element nur noch rückwärts zu suchen ist, ein Blick auf die sengende Düsseldorfer Akademieatmosphäre, wären gemeinsame Tendenzen, nach vorwärts hin wenigstens, nicht zu entdecken. Von Macke ist eine sehr geruhsame, feuchte Rheinlandschaft hinzugekommen, sehr wenig expressionistisch, aber sehr viel besser als spätere Sachen, die die Gefahr des Anschauungsunterrichts bedroht, ganz in der Zeit, aber frei von doktrinären Forderungen. Campendonk mit Gauguinschen Reminiszenzen ist ungleich, er möchte kultiviert sein, aber fürchtet sich, und doch sollte er sich damit abfinden. Er ist einer von den wenigen Neuen, die es riskieren könnten. Von Nauen brauche ich mich nicht zu äußern, er ist heute der typische Vertreter rheinischer Kunst. Es ist nur zu bedauern, daß sein großes Erntebild fehlt, es hätte der Ausstellung einen starken Akzent gegeben und vieles andere in die Ecke geschickt. Wie wenig Max Ernst in diesen Verein gehört, wurde schon an anderer Stelle gesagt. Im Gegensatz zu dessen Unausgeprägtheit und Unklarheit ist bei ihm alles fest und präzis, ohne die bis zum Überdruß erlebte Abstempelung, ohne Verlegenheit infolgedessen und die tötende Langeweile des Üblichen, vielmehr — losgelöst, lustig bis zu frech in der Erfindung und von rein formaler Phantasie. — So macht sich Herr Ernst auf dieser günstigen Folie des Durchschnitts, mit dem er zusammenhängt. Für sich allein besehen tritt manches heraus, das man wegwünscht, nicht so sehr Ungezogenheiten der Farbe (wie ein bronziges Rot der Bäume, dessen Ton wie Trommelwirbel die Unwirklichkeit der übrigen Welt durchbricht), als vielmehr eine Tendenz und Kampflust, die zu sehr betont, zu wenig erlebt, die in der Gesinnung vorzüglich, aber zu unvermittelt in das Bild getreten ist, auch ein Feld-Wald-Wiesen-Proletariertum, das in die verruchte Atmosphäre des Literarischen hinüberspielt. Schade, daß bei so Begabten auch wieder Jugend ihr Recht zum Aufbrausen haben will und sich damit zu den übrigen Gespielen begibt.

Der Durchschnitt des Vereins macht in „anmutig, heroisch, dämonisch, sittlich, real" je nach Temperament und Bedürfnislosigkeit. Er kramt in altem Hoffen herum, ohne geschüttelt zu werden von der Zeit und sich daher wirklich zu geben.

H. v. Wedderkop.

Berliner Ausstellungen

Als Wilhelm Lehmbruck vor Jahresfrist plötzlich aus dem Leben schied, empfanden wir alle den schweren Verlust und betrauerten den früh Vollendeten. Jetzt, da zum ersten Male bei Paul Cassirer sein Lebenswerk zusammengestellt ist, erkennen wir, daß dieser Verlust unersetzbar ist. Wir treten voll tiefer Scheu wie in einen Tempel und fühlen, daß hier die kurze Lebensarbeit eines der tiefstfühlendsten und selbständigsten Künstler vereint ist.

Er brauchte viele Jahre der Vorbereitung, schwankte länger als andere hin und her, ohne irgendeine Eigenart zu verraten. Dann aber brach es plötzlich aus ihm hervor, und sein

erſtes Werk war zugleich ſein vollendetſtes. Die „Kniende“ iſt der Inbegriff der Lehmbruckſchen Kunſt geworden. Sie iſt der Ausdruck eines neuen Formideals, iſt die plaſtiſche Geſtaltung einer ganzen Ideenwelt, in der ſich das unruhig Zerriſſene, das innerlich Aufgewühlte und nach Erlöſung Schreiende, das Sicherhebenwollende ausdrückt, und die, zugleich anknüpfend an hiſtoriſche Probleme, doch nicht eklektiſch ihnen folgt, ſondern ein neues Ich zu geſtalten ſucht.

Lehmbrucks „Kniende“ ſteht im Kronprinzenpalais unter anderen Werken, die dort zur Verſinnbildlichung der modernen Kunſt zuſammengetragen ſind. Dort erſcheint ſie wohl als ein gewaltiges Werk, intereſſant, aber doch problematiſch. Hier aber, in der Gedächtnisausſtellung bei Caſſirer, da ſie den Mittelpunkt des großen Saales bildet, enthüllt ſich ihre Seele und wirkt läuternd und erhebend. Wie ſie den Mittelpunkt des Schaffens dieſes Künſtlers bildet, ſo ſteht ſie auch hier, umringt von den anderen Werken, die uns zeigen, wie Lehmbruck unaufhörlich nach Ausdruck ſuchte, wie er dem Seeliſchen Form zu geben ſich bemühte, und wie er bei all ſeinen künſtleriſchen Konzeptionen ganz ſeine eigenen Wege ging, in dem Menſchen ein Ideal erkennend, deſſen Darſtellung ihm ſo unüberwindliche Schwierigkeiten zu bieten ſchien, daß er ſchließlich verzweifelnd inmitten reichen Schaffens zuſammenbrach, uns ein nicht umfangreiches, aber inhaltsvolles Werk zurücklaſſend, das wir bewundernd, und mit einer gewiſſen ehrfurchtsvollen Scheu betrachten.

Die Jahre der Vorbereitung, die bis 1910 währten, verſchafften ihm eine ſo ſichere Handwerklichkeit, daß er nun, da das große künſtleriſche Erlebnis über ihn kam, zu neuem Geſtalten übergehen konnte. Wohl ſelten findet man bei einem Künſtler eine ſo abſolut ſichere Auswertung des Materials, da der Stein und die Bronze, der Ton und der Marmor, zu ſo natürlicher Lebendigkeit erweckt wird. Man vergleiche nur die beiden Frauenbüſten aus Bronze und Marmor aus dem Jahre 1910, um ſich klar zu werden, wie ein und dasſelbe Modell in faſt gleicher Faſſung bei anderer Materialverwendung zur verſchiedenſten Wirkung gelangen kann.

1913 entſteht der „Emporſteigende“; eine gewiſſe Zerriſſenheit kennzeichnet das verzweifelte Ringen des Künſtlers, der ſich immer wieder mit Einzelheiten des Modells abquälte, den Torſo und den Kopf geſondert formte, dem Ganzen aber nicht die gewollte Geſchloſſenheit zu geben vermochte. Im Jahre darauf folgt die „Sinnende“ und als letzte große Kompoſition das gewagte Experiment des „Geſtürzten“, in dem ſich alles in Rhythmus auflöſt, alle Schwierigkeiten überwunden und neue Ausdruckswerte plaſtiſcher Darſtellbarkeit — entgegen allen bisherigen Anſchauungsformen — verwirklicht erſcheinen.

Lehmbrucks Plaſtiken ſind allbekannt. Ihre große ſeeliſche Auferſtehung finden ſie durch dieſe Ausſtellung. Die ganze Vielſeitigkeit des Künſtlers jedoch offenbart ſich in ſeinen wundervollen Zeichnungen und Radierungen und in den großen Kartons, die zeigen, daß er auch in der zweidimenſionalen Kunſt ein Beherrſcher der Form von ſtrengſtem Stilwillen war.

In unglaublich kurzer Zeit entſtand dieſe Fülle von Werken, denen allen das Thema Menſch zugrunde liegt. In ſeinen Plaſtiken hat er ſich ausgelebt, in ſeinen Radierungen iſt er ſozuſagen verblutet.

Einer der Großen, dem unſere Hoffnung galt, iſt gar zu früh von uns gegangen.

In einem reich illuſtrierten Gedächtnisbuche (Verlag G. Kiepenheuer, Potsdam) hat Paul Weſtheim den Werdegang Wilhelm Lehmbrucks zu zeichnen und ſeine Kunſt zu analyſieren verſucht. Er ſchildert das Eigenartige des Menſchen, ſein feines Empfinden, ſein Ringen nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten, die logiſche Entwicklung, deren ſtufenweiſer Aufbau ſich in einer kurzen Friſt zuſammenballt, und die durch innere und äußere Umſtände gar zu früh herbeigeführte Kataſtrophe, die ſeiner Kunſt die Möglichkeit nahm, ſich weiter auszuleben. K. S.

Fr. Feigls Gemälde und Graphiken ſind augenblicklich bei J. B. Neumann ausgeſtellt.

Carl Nicolai zeigt figürliche Kompoſitionen, Landſchaften und Porträts von Adolf Schlawing.

Bei Fritz Gurlitt wurde eine Ausſtellung von Gemälden, Zeichnungen und Graphik von Wolf Röhricht und Paul Klee eröffnet.

Die Galerie Ferdinand Moeller bringt Gemälde und Graphik von Walter Gramatté.

Der Sturm zeigt in ſeiner Februar-Ausſtellung die neueſten Schöpfungen der holländiſchen Kubiſtin Jacoba van Heemskerck. In ſeiner Geſamtſchau zeigt Der Sturm zwei Monumentalwerke der neuen Kunſt, die große Kompoſition II von Kandinſky und Fernand Legers großes Gemälde, Kompoſition mit Figuren.

Dresdner Ausſtellungen

Der Winter der Dresdener Kunſtausſtellungen war ungewöhnlich fruchtbar an Gaben der jüngſten Kunſt. Die Vorkriegsauffaſſung, der mehr oder minder dekorativ überhauchte Realismus der

Dresdener Akademiker und Verwandter, wagte ſich überhaupt nur noch in den großen Ausſtellungen der Künſtlervereinigung und des Kunſtvereins hervor; und nahm auch dort, in anerkennenswertem Reſpekt vor der neuen Zeit, den wehrhaften Schild von Sonderausſtellungen vor: Paula Moderſohn-Becker und W. Röslerſche Zeichnungen im Kunſtverein, Nolde (ſogar zwei Male) in der Künſtlervereinigung. Übrigens muß der Wahrheit die Ehre gegeben werden, daß die Darbietungen dieſer Vereinigung in der Lennéſtraße mit dem ausgezeichneten Geſchmack und einer Geſchicklichkeit dargereicht werden, die Dresdens Ruhm als Ausſtellungsſtadt immer noch auf ihrer alten Höhe hält und ſchon heute auf die große Kunſtſchau von 1923 ſpannen läßt, die ſo etwas wie ein Rundbild des ungemeinen Begriffs „Rokoko" in alter und gegenwärtiger Zeit verſpricht.

Poelzig, dem dieſer große Gedanke naheſteht, hatte ebenfalls bei der Künſtlervereinigung eine Sonderſchau ſeiner ausgeführten und geplanten Werke; leider überwogen in der Gegenwart die letzteren: ſchlimmes Zeichen der baufeindlichen Zeiten.

In den Kunſthandlungen ſind in letzter Zeit faſt nur Künſtler der neuen Geſinnung zu ſehen geweſen. Hervorzuheben ſind bei Richter die Plaſtiken von Eugen Hoffmann und die Gemälde von Walter Jacob; beides junge Dresdener, die zu den ſtarken Hoffnungen der jungen Generation gehören. Hoffmann vereinfacht die plaſtiſchen Grundformen des menſchlichen Körpers ſo ſehr, daß er die Farbe zur Charakteriſierung zu Hilfe nehmen muß; eine höchſt intenſive und unnaturaliſtiſche Farbe, die den abſtrakten Ausdruck dieſer Plaſtik in ſehr ungewöhnlicher Weiſe unterſtreicht. Er bemalt beiſpielsweiſe einen Frauentorſo von ungeheuren Rundungen feuerrot mit ſchwarzem Haar und goldnen, tief eingeſenkten Augenhöhlen; oder er verſieht einen blauen Akt mit roten Brüſten und Geſicht und einem Heiligenſchein, ſo daß eine tolle Miſchung von Bauernmadonna und dadaiſtiſcher Dirne entſteht. Seine Graphik, namentlich die Holzſchnitte, von ähnlicher Entſchiedenheit der Vereinfachung, der Raumenthaltung, des expreſſiven Ornaments: man denkt an einen geiſtiger gewordenen Schmidt-Rottluff.

Nachdrücklicher wirkte noch die Malerei Walter Jacobs, weil noch reichere Möglichkeiten von ihr auszugehen ſcheinen. Ein höchſt ungebärdiges Talent, das alle überkommenen Rahmen, auch die des Expreſſionismus, zu ſprengen gedenkt: zurückgedrängt in 4½ Jahren ſchwerer Kriegsfron, überſtürmt ſein Temperament nun in raſender Folge die Entwicklung der letzten Jahrzehnte ſeit dem Impreſſionismus, türmt Farbengebäude auf einer Baſis von Primitivität und erſättigt ſich an keinem Format, keiner Technik, keiner Ausdrucksform. Sein Schöpferiſches läßt ſich am eheſten mit Marc Chagall in Parallele ſetzen; dieſe Verbindung abſtrakter Formen von Raumdurchdringung, unbändiger Farbigkeit und Vorliebe für den einfachſten Umriß mit zarteſter und wilder Phantaſtik der Erfindung erſcheint bei dem Ruſſen in großem und geklärtem Maßſtab. Doch wäre es müßig zu ſagen, an welchen Ufern er ſeine Anker wirft oder wohin er ſteuert, da ſein Dämon ihn raſtlos vorwärts drängt. Vielleicht wird gelegentlich einer Mappe mit Steinzeichnungen, die demnächſt herauskommt, mehr zu ſagen ſein.

Ferner zeigt Richter eine große Nolde-Ausſtellung, die Gemälde, Zeichnungen und Graphik vereinigt. Wer einigermaßen gewöhnt iſt, das Beſte dieſes Künſtlers zu ſehen, kann nicht ſagen, daß ihn dieſe Schau ſehr bereichert. Noldes Bedeutung zwingt, einen hohen Maßſtab anzulegen; und hier werden die maleriſch ſtarken Fälle von dem Grotesken in ſeiner Erfindung und einer relativen Impreſſion der Naturerfaſſung aufgewogen. Man darf das ruhig geſtehen, wenn man an Nolde glaubt und weil man an ihn glaubt.

Bei Arnold fordern Karl Hofer und Max Neumann zum Vergleich heraus. Beide tragen an ihrem Schickſal des Übergangsmenſchen ſchwer und können deshalb nicht zu entſchiedener Form gelangen. Hofer iſt der tragiſchere Fall, weil er die Laſt der klaſſiſchen Tradition trägt und dazu noch mit Cézanne und Greco zu kämpfen hat, und weil er die unſinnlichere ſprödere Natur iſt, vor allem aber, weil er das Geiſtige rein aus der Form (des menſchlichen Körpers) entwickeln will. So bleibt ſeine Stimmung und ſeine Farbe gleichermaßen im Nächtlich-Dumpfen, im Laſtenden des Zwieſpalts ſtecken. Während Neumann, maſſiver und ungeiſtiger, aber im Naturgefühl von größerer Unmittelbarkeit, ſeine bibliſchen Szenen mit naiver Schwerfälligkeit aufbaut und im Idyll bisweilen Töne findet, die einem deutſchderben Puvis oder gar Renoir alle Ehre machen würden. Seinen Ahnherrn findet man aber eher bei Delacroix und vor allem Daumier; auch Beckmann (der frühere Beckmann!) iſt nicht ohne Eindruck auf ihn geblieben. Im ganzen hat man bei Neumann eher das Gefühl, daß er ſich in ſeinem Zuſtand wohlfühlt und ſich in ihm häuslich einrichten könnte, ſo daß er eher noch einen Schuß Natur dazu vertragen und

sich Delacroix und Renoir eher nähern könnte als der Abstraktion. Man ist versucht, ihn mit Caspar zu vergleichen, wo dann seine größere Mannigfaltigkeit und kräftigere Sinnlichkeit durchaus zu seinen Gunsten entscheidet. Es ist auch gar nicht nötig, daß jeder Künstler heute „expressionistisch" malen muß. Der psychische Zwiespalt zwischen dem Ausdruckswillen und ererbter Formeinstellung ist bei Hofer zweifellos schwerer; ihm wünschte man die Qual durch eine tüchtige Dosis kubistischen Serums abzukürzen. s.

München

Im Oberlichtsaal der Modernen Galerie Thannhauser ist soeben eine Ausstellung von Plastiken des Bildhauers T. C. Pilartz und Gemälden von Frau C. E. Pilartz-Ruh eröffnet, die bis 13. Februar dauern wird. Neu ausgestellt sind ferner Bilder von Franz Marx, München sowie im Graphischen Kabinett eine Kollektion Zeichnungen von Paul Holz, Stettin.

Von Künstlern und Gelehrten

Fritz August v. Kaulbach

starb siebzigjährig in München. Geboren am 2. Juni 1850 in Hannover als Sohn des hannoverschen Hofmalers Friedrich Kaulbach, der sein erster Lehrer war, kam auch er verhältnismäßig früh nach München, wo er, wie sein Großonkel Wilhelm v. Kaulbach, Akademiedirektor wurde. Dies Amt legte er aber bereits 1888 nieder. Aus der Geschichte der Münchner Kunst ist Kaulbachs Werk ebensowenig zu streichen wie das eines Wilhelm Diez, Lenbach, Oberländer u. a. Für die Kunstgeschichte der Völker dagegen wird kaum mehr von ihm übrigbleiben als jene wenigen Frühwerke, die noch heute beklagen lassen, wie auch dieses starke Talent der Münchner „Luft" zum Opfer fiel. n.

Prof. Dr. Waetzoldt

bisher Ordinarius für Kunstgeschichte an der Universität Halle, hat soeben eine Berufung als vortragender Rat in das preußische Kultusministerium angenommen und infolgedessen seine Lehrtätigkeit endgültig aufgegeben.

So schmerzlich Halle und die deutsche Wissenschaft im großen den Weggang dieses ausgezeichneten Lehrers empfinden muß, so hoffnungsvoll stimmt doch die Tatsache als solche, da nun an verantwortlicher Stelle endlich mal ein Mann sitzt, der mit der Überzeugung seiner Persönlichkeit dem Geiste dieser neuen Zeit dienen wird.

Dr. Burkhard Meier

vor dem Kriege Assistent am Landesmuseum zu Münster, der Sohn des Braunschweiger Museumsdirektors, ist nach Rückkehr aus der englischen Gefangenschaft zum Nachfolger Sauerlandts als Direktor des Museums in der Moritzburg zu Halle a. S. ernannt worden.

Artur Degner

ist als Lehrer an die staatliche Kunstakademie Königsberg berufen worden. Der Künstler, der in Berlin der Freien Sezession angehörte, machte durch seine ernsten, von modernem Geist getragenen Werke bereits seit längerer Zeit einen größeren Kreis von Kunstfreunden auf sich aufmerksam. Er kehrt jetzt infolge eines Wunsches der Königsberger Akademieschüler in seine Heimat als Führer an die Stätte zurück, die ihn während seiner dortigen Lernzeit geflissentlich übersah und zu großem Teil noch jetzt den Äußerungen seiner starken Persönlichkeit verständnislos gegenübersteht. Hoffentlich werden nun aber durch diese offizielle Anerkennung eines modernen Künstlers auch im Osten der fortschreitenden Kunstentwicklung günstigere Wege bereitet. B. W. R.

Prof. Haueisen

der bekannte Maler und Graphiker ist vom Lehrerkollegium der Karlsruher Akademie zum Direktor gewählt worden.

Berlin

Max Pechstein, der in den Vorstand der Freien Sezession gewählt worden ist, ist aus der „Novembergruppe" ausgeschieden.

Alte und neue Graphik

Unter Leitung von
Dr. Karl Schwarz, Berlin W. 30,
Aschaffenburger Str. 20.

Mappenwerke

Moloch, 6 Originalradierungen aus dem rheinischen Industriegebiet. Mit Versen von Carl Rob. Schmidt. 60 Exemplare zu M. 240.—. Verlag Friedrich Dehne, Leipzig.

Sechs Radierungen von Ed. Dollerschell sind in einer Mappe unter dem Titel „Moloch" vereinigt und versinnbildlichen den Erlebnisrausch, der den Künstler bei der Betrachtung gigantischer Bauwerke, die von der schaffenden Energie des Menschenhirnes zeugen, zu gewaltigen Phantasien hinreißt, in denen sich die durch Menschenkraft zu Häusern, Hallen, Türmen und Viadukten geformten Steinmassen zu Ungetümen voller Eigen-

leben zusammenballen. Es gelingt ihm oft, diese Gebilde in ihrer gespensterhaften Kraft zu atembeklemmenden Wirkungen zu erheben und durch die Wucht der Erscheinung, die er in magischem Lichte aufblitzen läßt, Kunstwerke zu formulieren, die in ihrer Größe den Raum zu sprengen drohen und in denen er doch mit den der graphischen Interpretation zur Verfügung stehenden Mitteln weise hauszuhalten weiß.

Walter Klemm, 16 erotische Radierungen zur Erbsünde. Bruno Wollbrück Verlag, Weimar.

In kostbarem Gewande präsentiert sich Walter Klemm als Interpret einer erotischen Schöpfungsgeschichte nach einer alten Klosterhandschrift, doch gebricht es seinen Blättern leider an der für die Behandlung solcher Themen erforderlichen Brillanz, an dem hoch Künstlerischen und Zündenden, das solche Erotik rechtfertigt. Am besten ist ihm das erste Blatt gelungen, in dem Klemms sichere Technik, die wir von seinen anderen Werken her schätzen, zu neuer Gestaltungskraft auflebt. Aber in den übrigen Kompositionen ist er merkwürdig schwach und diffus und wertet nicht die Effekte aus, die z. B. ein Blatt wie das Weib und der Bär in dem Kontraste des helleuchtenden Menschenkörpers zu dem zottigen Fell geboten hätte. Das mir vorliegende Exemplar der Mappe weist übrigens recht flaue Drucke auf, woran wohl auch das Papier mit Schuld hat, das für feine Kaltnadelradierung gar zu hart zu sein scheint.

Paul A. Seehaus

Als dritte Mappe der Galerie Flechtheim in Düsseldorf erscheinen demnächst sechs Radierungen des verstorbenen rheinischen Malers unter dem Titel „Landschaften", denen Heinrich Nauen eine zweifarbige Lithographie „in memoriam Seehaus" vorangestellt hat. Dr. Walter Cohen schreibt zu den Blättern seines verstorbenen Freundes die Einführung. Es werden im ganzen nur 35 Mappen hergestellt. Der Subskriptionspreis beträgt M. 420.—.

Illustrierter Katalog der Ornamentstichsammlung des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie

Erwerbungen seit 1889, bearbeitet von Franz Ritter. Mit 153 Illustrationen. Wien 1919 (Kunstverlag Schroll & Co.).

Mit diesem Kataloge nimmt das Österreichische Museum die Herausgabe einer ganzen Reihe wissenschaftlicher Kataloge auf, welche allmählich sämtliche Abteilungen der Sammlungen umfassen sollen. In diesem Falle handelt es sich um eine Weiterführung des vor 30 Jahren unter gleichem Titel und vom selben Autor herausgegebenen, längst vergriffenen Kataloges, dessen äußere Form und Gruppierung möglichst beibehalten wurde. Das Material umfaßt alle Abteilungen der in zwölf Hauptgruppen aufgeteilten Sammlung vom 15. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. Neben einer Reihe hervorragender graphischer Seltenheiten sind besonders Farbstiche und Schabkunstblätter hervorzuheben, jener Techniken, um deren Wiederbelebung und Bewertung in der Künstler- und Sammlerwelt sich das Museum durch die Ausstellungen in den Jahren 1892 und 1894/95 ein Hauptverdienst erworben hat. In der Gruppe der Ornamente sind vor allem deutsche Blätter von Aldegrever, von Lichtwarks „Meister mit den Pferdeköpfen" (um 1530), Virgil Solis, einem Kleinmeister in der Art des Gillich Kilian Progers (1531) und eine höchst seltene Folge von gepunzten Becherverzierungen des Hans Hirtz, sowie Punzenblätter des Paul Flynt hervorzuheben; unter den Ornamenten für Nielloarbeiten Blätter von Esaias van Hulsen, Christollien, Sordot, Constantini. Durch figürliche Arbeiten sind die deutschen, französischen und englischen Schulen reich vertreten; eine besondere Gruppe ist vom Standpunkte der Kostümkunde herausgehoben. Aus der Sammlung Lanna stammt eine Reihe sehr seltener Konturschnitte für Mobilien von deutschen Meistern des 16. Jahrhunderts, unter ihnen Zimmermann, die Monogrammisten H G und H S (1540), daran schließen sich Mobiliarentwürfe der französischen Schule (Du Cerceau d. A., Boulle, Marot). Schmied- und Schlosserarbeiten sind durch deutsche Meister (Birckenfeld, Schmittner) vertreten. Es folgen Musterstiche für Uhren und Goldschmiedearbeiten, weltliche und kirchliche Gefäße und Geräte; unter den letzteren sind Blätter der „Orfèvrerie d'Èglise" des J. A. Du Cerceau und die aus fünf großen radierten Blättern zusammengesetzte Darstellung des für St. Peter in Rom 1582 ausgeführten Silberkreuzes von Antonio Gentile schon wegen ihres Seltenheitswertes hervorzuheben. Das reiche Material von Heraldik (Buchzeichen) und Architektur (darunter eine Kollektion von 70 Blättern der Ansichten von Wien und Niederösterreich von Carl Schütz) und die Abteilungen Schrift und Druck, Zeichenbücher und Zeichenvorlagen enthalten die wertvollsten kulturgeschichtlichen und künstlerischen Dokumente. — Der Katalog kann nicht nur infolge der Reichhaltigkeit der Sammlungen, sondern auch durch die Gewissenhaftigkeit der Bearbeitung, wie besonders durch die wertvollen Literaturangaben, ein Künstlerverzeichnis und Sachregister als ein Handbuch des

Ornamentstiches überhaupt gelten und ist als Ergebnis einer 30jährigen Sammeltätigkeit ein erneuertes Dokument für das Fortleben der alten Traditionen des österreichischen Kulturinstituts.
H. G.

Berlin

Fritz Gurlitt-Berlin hat unter dem Titel „Verlag für jüdische Kunst und Kultur" eine neue Verlagsabteilung begründet, für die er u. a. die graphischen Werke von Jacob Steinhardt, Fr. Feigl und Friedr. Tischler, sowie Joseph Budko erworben hat und mehrere Mappenwerke dieser Künstler vorbereitet.

Büchersammelwesen

Unter Leitung von
Bibliotheksdirektor Dr. E. von Rath
Leipzig, Ferdinand Rohdestr. 35.

Neue schöne Bücher

(Sendungen von Büchern, die für diese Besprechungen bestimmt sind, mögen unmittelbar an Herrn Prof. Dr. Minde-Pouet, Direktor der Deutschen Bücherei, Leipzig, Münzgasse 28, gerichtet werden.)

Wer wirklich alles sieht und prüft, was unter der Bezeichnung „Vorzugs-" oder „Luxus-" oder „Liebhaberdruck" in die Welt geschickt wird, der muß erkennen, daß gar zu viele dieser Drucke in Wahrheit jedes „Vorzuges" ermangeln und aus Liebe zum Buche weder hergestellt noch gekauft werden, und der vermag schließlich diese Bezeichnung auch nicht mehr aus Bequemlichkeit nachzusprechen. Ich habe deshalb seit meinem letzten Bericht die Überschrift „Neue schöne Bücher" gewählt, weil die Bezeichnung „Vorzugsdruck" usw. allmählich irreführend geworden ist, und außerdem manche Bücher als kostbare Musterdrucke zu betrachten sind, ohne daß sie als solche in prahlenden und hochtönenden Voranzeigen ausposaunt werden. Das Echte tritt immer nur vereinzelt auf, nicht in Massen, und besonders in unserer stoffarmen Zeit muß allein schon die ununterbrochen auf uns sich heranwälzende Flut der sogenannten Luxusdrucke Mißtrauen erregen. Aber auch auf diesem Gebiete erscheint in unserer Zeit der Versuch, das Echte im Kampf gegen den Schein zu unterstützen, aussichtslos. Wir erhalten viele „Vorzugsdrucke", aber wenig „schöne Bücher".

Was soll uns ein neuer „Faust", selbst wenn Josef Weiß ihn gut illustriert hat, der in Druck und Papier Durchschnittsware ist und einen Einband mit Leinwandpapier hat, der schon nach kürzestem Gebrauch unansehnlich wird!

Dürfen die Hesperos-Drucke, von denen mir Hölderlins „Hyperion", Kleists „Amphitryon" und A. M. Renners „Einer unter Euch" vorliegen, von sich sagen, daß sie „die Blüte und den Reichtum der heutigen Buchkunst aufs vortrefflichste zeigen", wenn sie außer in Pergament- oder Lederbänden in ödem Papierumschlag erscheinen? Kann es wirklich „dem Bücherfreund helles Entzücken bereiten", wenn er solche Werke mit Originalgraphik von Rolf Schott in der Kronenmediäval der Offizin der Mandruck, G. m. b. H., München auf Bütten gedruckt in solchem minderwertigen Umschlage erhält? Hier zeigt sich klar der Unfug der aus Spekulation abgestuften Ausgaben.

Löst die Rupprecht-Presse ihre Aufgabe, ihre Drucke immer „in einer Form herauszubringen, die eine Einheit mit dem Wesen des Werkes bildet und sich dabei deutlich als ein Erzeugnis unserer Zeit darstellt", wenn sie ihre dritte, vierte und fünfte Veröffentlichung, und zwar „Hegel in seinen Briefen", Wielands Verserzählung „Geron der Adelige" und Wilhelm Niemeyers Dichtung „Nicola Tuldo und Santa Catarina im Kerker zu Siena", glänzend druckt, aber in schreienden Buntpapieren gebunden darbietet? „Erzeugnisse unserer Zeit" sind diese Papiere, aber „eine Einheit mit dem Wesen des Werkes" bilden sie nicht. Anstelle dieser Buntpapierumschläge werden auf Grund jeweiliger Vereinbarung besondere Einbände entworfen; ich ziehe es vor, diese Umschläge zu erhalten, um zu zeigen, was in der modernen deutschen Buchkunst möglich war — leider sogar in der Rupprecht-Presse mit ihrer feinsinnigen künstlerischen Leitung, die doch die Schwierigkeiten, die die heutige Materialnot dem schönen Buche bereitet, in ihren ersten beiden Veröffentlichungen (vgl. Cicerone, Jg. XI, H. 11, S. 346) zu überwinden wußte.

In dem eben erschienenen „Almanach der Rupprecht-Presse auf das Jahr 1920" werden diese Schwierigkeiten zugegeben, und wird unsere Zeit als „denkbar ungeeignet für die Experimente" der neuen Pressen bezeichnet, zugleich aber verlangt, daß, wo Mängel bestehen, „der gute Wille gewürdigt werden muß", . . . „kleinlicher Nörgelei und aus manchen Enttäuschungen erwachsenem Überdruß zum Trotz", . . . „weil es in dieser heillosen und doch zum Heil strebenden Zeit mehr als notwendig ist, statt Kritik Tat . . . zu geben". Das ist künstlich konstruiert, und ich setze diesen Behauptungen ein entschiedenes Nein! entgegen. Gerade in dieser heillosen Zeit ist nichts notwendiger als Kritik, strengste Kritik, auch in der Buchkunst! Wie

kann man, wenn es sich um deutsche Buchkunst handelt, noch von „ersten Versuchen“ sprechen, die „mit Unvollkommenheiten behaftet sein müssen“! Über die ersten Versuche ist die deutsche Buchkunst gottlob lange hinaus; das braucht wahrlich nicht erst bewiesen zu werden, und an ihren Erfolgen hat ja gerade der künstlerische Leiter der Rupprecht-Presse, derselbe, der diese Sätze schrieb, hervorragenden Anteil! Nein, die Sache steht anders: wenn die Unvollkommenheiten der Buchkunst-Experimente „im Mangel an geeignetem Papier, an vortrefflichster Farbe, an geschultem Personal zu suchen sind“, wenn, statt „Homogenität der Teile eines Kunstwerks“ zu erreichen, die Gefahr „unechter Verkoppelung heterogener Elemente“ besteht, dann kommt „ein Aufschieben so wichtiger Absichten“, wie sie die künstlerischen Pressen verfolgen, keineswegs „einem Aufgeben fast gleich“, sondern durch ein solches „Aufschieben“ würde im Gegenteil gerade der berechtigte Verdacht der Ausnutzung einer „Hochkonjunktur der Büchermacherei“ vermieden werden. Müssen wir unbedingt „Luxusdrucke“ in Massen haben? Begnügen wir uns mit „schönen Büchern“ — das ist viel mehr! Und schmähen wir nicht die Kritik! Die deutsche Buchkunst denkt nicht daran, auf sie verzichten zu wollen. Georg Minde-Pouet.

Die Bibliothek des Grafen Kalckreuth in Wiesbaden

Adolf Schmidt hat in einem aufschlußreichen und mit gut gewählten Abbildungen versehenen Aufsatz im 11. Heft des 10. Jahrganges 1918/19 der Zeitschrift für Bücherfreunde auf die ungewöhnliche Bedeutung der bis dahin so gut wie unbekannten Büchersammlung des Grafen Kalckreuth in Wiesbaden hingewiesen und einige besonders bemerkenswerte Stücke dieser Sammlung eingehend beschrieben. Die Tatsache, daß mir der Besitzer freundlicherweise ein Exemplar seines 1918 in Frankfurt gedruckten Bibliothekskataloges vor kurzem zusandte, machte es mir möglich, auch aus eigener Anschauung ein Bild von dem Umfang der Sammlung zu gewinnen. Kultur- und insbesondere kostümgeschichtliche, sowie heraldische Studien scheinen der Gesichtspunkt gewesen zu sein, von dem Graf Kalckreuth bei der Begründung seiner Bibliothek ausging. Es ist nun sehr interessant zu sehen, daß er sich mit der Zusammenstellung etwa einer kostümgeschichtlichen Spezialbibliothek nicht begnügte, sondern die Bibliothek auch nach einer Seite hin erweiterte, die mir für den modernen Sammler besonders charakteristisch erscheint. Der Katalog verzeichnet nämlich in einer Abteilung „Handschriften, Malerei und Buchillustration“ eine seltene Vereinigung erlesener Handschriften und Wiegendrucke, deren geschickte Auswahl es dem Beschauer ermöglicht, ein ziemlich vollkommenes Bild von der Entwicklung der Buchillustration des späteren Mittelalters in seinem Übergang zur Neuzeit zu gewinnen. Neben dem berühmten von Foucquet illustrierten Livre d'heures und einigen anderen Handschriften von höchster Qualität hat dieser glückliche Sammler auch ein Pergamentexemplar der Chronik des Enguerrand de Monstrelet von Antoine de Vérard erwerben können. Man hat äußerst selten in Deutschland Gelegenheit, Pergamentexemplare dieser Presse, die fast alle wundervoll ausgemalt sind und für fürstliche Persönlichkeiten bestimmt waren, zu sehen und konnte sich nur aus den prächtigen Abbildungen in Claudins Histoire de l'Imprimerie en France eine Vorstellung machen, wie diese Drucke wirken. Zu diesem ausgezeichneten Vertreter französischer Buchkunst gesellen sich dann noch einige ungewöhnlich schöne illustrierte Wiegendrucke deutscher Herkunft. Ein Zainersches Heiligenleben (Hain 9968), das niederdeutsche Leben der Altväter (Hain 8603), dessen Drucker wir nicht kennen, dessen Holzschnitte aber als charakteristische Proben der frühen Straßburger Buchillustration anzusehen sind und durch den Knoblochtzerschen Belial (Copinger III 5808) glücklich ergänzt wurden. Nur die so bemerkenswerte Buchkunst der Italiener kommt in dieser Sammlung etwas zu kurz; denn außer einem Antiphonarium des 13. Jahrhunderts, dessen Miniaturen vielleicht in Italien entstanden sind, ist keines der berühmten italienischen Buchdenkmäler vorhanden.

Im ganzen müssen wir aber dem Sammler sehr dankbar sein, daß er es in Friedenszeiten verstanden hat, diese Schätze sich und damit unserm deutschen Vaterlande zu sichern; denn wir sind durchaus nicht reich an Privatbibliotheken dieser Art, und es wird auf Jahrzehnte hinaus nicht möglich sein, sie mit unserem entwerteten Gelde wieder zusammenzubringen. v. R.

Neue Bücher und Zeitschriften

Wilhelm Hausenstein, Vom Geist des Barock

Die vorige Generation bemühte sich um das Barock als Stilbegriff und formulierte es als Gegenpol zur Klassik. Wölfflins „Grundbegriffe“ gaben die gültige und fruchtbare Dogmatisierung. Einzelnen war immer Barock als Erlebnis nahe geworden. Die sonderliche Schönheit jener Alterswerke Michelangelos wurde erkannt, die nichts

von klassischer Vollendung haben, nur Gebärde sind und — so scheint es — ungestalter Torso. Tintorettos Kurven weckten Begeisterung. Der Greco wurde entdeckt — war die Tat Meier-Graefes für uns alle nicht wahrhaft wie Entdeckung fremden Erdteiles?

Dies waren Erlebnisse, Begeisterungen, Glaube, Ekstasen der einzelnen. Hausenstein[1] gibt in weitgeschwungener und höchst intensiver Erörterung Grundlage und Organisation. Die legetimierende Bestätigung des Instinktes. Die ideelle Konstruktion von Grundriß und Aufriß der Zeit zwischen 1600 und 1750.

Es ist nicht leicht, Ausgangspunkt und Blicklinie seiner Betrachtung festzulegen. Die Schichtung umfaßt wirtschaftliche, soziale, geschichtliche, politische, weltanschauliche, künstlerische Lagen. Vieldeutig, ja paradox ist die Struktur barocker Gesinnung; und darum muß es auch die Betrachtung sein.

Sie umfaßt den gesamten Komplex barocker Gegebenheit. Architektur, Plastik, Malerei, Kunstgewerbe. Die Verzückung des Greco. Die Kuppel von Sankt Peter. Johann Peter Wagners gespreizte Brückenfiguren. Innenraum der Asamkirche. Den Stiftsbau zu Melk. Rubens Fülle. Den Zwinger in Dresden. Die Freitreppe des Belvedere. Schlüters Großen Kurfürsten. Die Gartenanlage zu Veitshöchheim. Sie umfaßt die barocke Welt. „Barock ist Äußerung eines allgemeinen Kulturstandes, dem eine maßlose Fruchtbarkeit eingeboren ist."

Der Kulturstand steht also zur Diskussion. Mit gutem Grund: denn dies ist eine Zeit, in der die Gesellschaft stärker wiegt als die Persönlichkeit. Die wenigen ganz Großen entziehen sich der Formel. Ihnen, denen Zeit, Land, Kultur als unwesentliche Attribute anhaften, kommt man durch das Medium eines Kulturbegriffes nicht nahe. Rembrandt, Hals, der alte Michelangelo, auch Poussin, auch Vermeer werden unter solchem Aspekt nicht neu und wesentlich begriffen.

Über den einzelnen Tatbestand hinaus, aus der Fülle sich überstürzender Eindrücke strebt die Darlegung zu begrifflicher Synthese. Hier einige der Formeln: Barock ist der Stil der längsten Perspektiven und der knappsten Entfernungen. Gleichung zwischen Raum und Licht. Gleichzeitigkeit aller Handlungen. Bewegung um jeden Preis. Stil des Tempos und der Nerven. Barock ist Janus, positivster Natürlichkeit und dem Geheimnis des Übernatürlichen zugleich zugewendet. Ist der Eifer naturalistischer Bewahrheitung, die den Urgrund des barocken Stils ausmacht, Schutzfarbe der Skepsis? Das Mathematische bestimmt die Gestaltung des Außenbaus bei Schloß und Haus, der Innenstil ist das Feld wuchernder Einbildungskraft, das Äußere der Kirchen steht in der Mitte, der Garten ist dem Maßstab, dem Zirkel, der Schere überliefert. Endliches und Unendliches wird hier in gemeinsamem Stil emailliert. Drei Elemente schaffen diesen Stil: das organische, das malerische, das naturalistische und dazu kommt, aus der Gegenreformation hervorwachsend, die Fruchtbarkeit einer kollektiven Religiosität.

Als Ergebnis bleibt, als Sinn barocker Welt wird bekannt: Barock ist Dialektik als bildnerischer Stil. Eine Fülle von Argumenten hämmert dem Zweifelnden die Synthese ein. Wortrechte krümmt sich zur Kurve, Satz zur Elipse. Man glaubt den Windungen einer Schraube zu folgen. Dies Buch ist selbst barocke Bekundung.

Kurt Pfister.

[1] Vom Geist des Barock. Verlag R. Piper & Co. München 1920.

Impressionismus und Expressionismus

von Prof. Dr. Franz Landsberger, Verlag von Klinkhardt & Biermann, Leipzig 1919.

Zu den mannigfaltigen Versuchen, den Problemen der Kunst unserer Gegenwart theoretisch gerecht zu werden, gehört auch das schmale Bändchen, das zuerst in einzelnen Aufsätzen im „Cicerone" veröffentlicht worden ist. Man spürt nicht undeutlich, wie der Verfasser sich erst selber hat zu der Einsicht durchringen müssen, daß hinter den verschiedenartigen Ausbrüchen künstlerischer Ekstase das Wollen einer neuen Welt, einer neuen Kunstanschauung nach Ausdruck strebt. Nur so ist zu erklären, daß er zwar dem gegenständlichen Expressionismus sein Recht läßt und ihn als bildnerische Verkörperung neuer Ideen gegenüber der früheren materialistischen Malerei gelten läßt; daß er aber alle abstrakte Malerei ablehnt mit dem Begründen, daß das Gefühl an bloßen farbigen und zeichnerischen Formen nicht genug Anhaltspunkte findet, um einen bestimmten Eindruck zu gewinnen. Dieser ganze Einwand geht davon aus, daß der Künstler mit seinem Bilde gewisse Eindrücke beim Beschauer hervorrufen will, also Zwecke verfolgt, während es doch gerade den Sinn der ganzen neueren Anschauung einschließlich der abstrakten Malerei, des Kubismus, Futurismus usw. ausmacht, daß sie Erlösung von dämonischem Zwang in der Seele des Künstlers ist, daß sie nicht nach dem Eindruck bei irgendeinem Beschauer fragt, und daß der Name Expressionismus, so äußerlich gewählt er ist, wenigstens darin eine halbe Rechtfertigung findet, daß seine Werke durchaus nur von inneren Gesichten diktiert werden und nicht

von äußeren Eindrücken. Bei der Kunſt Noldes oder Kokoſchkas ſtehenzubleiben, und dann zu ſagen: die abſtrakte Kunſt führt „in Sackgaſſen", bedeutet ſchließlich nicht das letzte Verſtändnis des neuen Kunſtwillens. Es kommt auf den Beſchauer an, ob er aus abſtrakter Malerei das Lebendige herauszufühlen verſteht, und Sache des Kritikers iſt und bleibt es, im Kunſtverſtändnis den andern voranzugehen.

In den erſten Kapiteln aber bringt Landsberger eine Gegenüberſtellung von Impreſſionismus und Expreſſionismus, die beſonders in den Abbildungen und Erläuterungen dazu oft von ſchlagender Deutlichkeit iſt. Er ſucht allerdings den Impreſſionismus auch im Gefühlsmäßigen als eine Vorſtufe und einen Weg zum Expreſſionismus hinzuſtellen, und die Beiſpiele von dekorativer und Plakatkunſt und der Karikatur, die er bringt, führen in der Tat auf einen Weg der Vermittlung, der Vorbereitung.

So wirkt er anregend nach manchen Seiten hin, auch da, wo er zum Widerſpruch reizt, und die trefflich ausgewählten Abbildungen werden dazu beitragen, dem Büchlein viele Freunde zu erwerben. Paul F. Schmidt.

Berliner Muſeen

Die bisher monatlich erſchienenen „Amtliche Berichte aus den preußiſchen Kunſtſammlungen" erſcheinen ſeit Oktober 1919 als Zweimonatsſchrift unter dem Titel „Berliner Muſeen".

Der Kunſtmarkt

Bevorſtehende Verſteigerungen

Berlin

In Rudolph Lepkes Kunſtauktionshaus findet am 24. und 25. Februar die Verſteigerung einer bedeutenden Porzellanſammlung aus Privatbeſitz ſtatt. Mit Ausnahme weniger Figuren und Gruppen werden nur Geſchirre, vor allem Taſſen, darunter früheſte Erzeugniſſe der Boettger- und Höroldzeit, z. T. aus den Beſtänden des Johanneums, unter den Hammer kommen. In großer Zahl ſind Silhouettentaſſen ſowie Bild- und Anſichtstaſſen der verſchiedenſten Manufakturen vertreten. Der zweite Tag bringt alte Gemälde und Möbel, eine Abteilung der europäiſchen und oſtaſiatiſchen Kleinkunſt, Textilien und Stoffe aller Art zur Verſteigerung. Die Ausſtellung iſt Sonntag und Montag, den 22. und 23. Februar, von 10—2 Uhr geöffnet. Der mit etwa 30 Tafeln ausgeſtattete Katalog (Nr. 1845) iſt koſtenlos zu beziehen.

Die Verſteigerung der Doubletten der Abteilung für oſtaſiatiſche Kunſt der ſtaatlichen Muſeen in Berlin findet nunmehr am 16. März d. J. in Rudolph Lepkes Kunſtauktionshaus ſtatt. Der reich illuſtrierte Katalog gelangt im Laufe des Februar zur Ausgabe.

München

In der Galerie Helbing kommen am 24. Februar Ölgemälde moderner Meiſter zur Verſteigerung. Wenn auch die Münchner Schule in der Hauptſache vertreten iſt, ſo kommt doch auch das Ausland und hier wieder mit Werken aus der früheren Zeit der ſechziger und achtziger Jahre zur Geltung. Es ſeien im nachſtehenden Namen der im Katalog vertretenen Künſtler aufgeführt: H. Bartels, H. Borchardt, L. Corinth, F. v. Defregger, Lud. Dill, C. Ebert, Walter Firle, O. Gebler, Ch. F. Gonne, A. v. Heckel, C. Heffner, A. Jank, H. Kauffmann, A. v. Keller, A. v. Kowalski, D. Langko, A. Lier, G. v. Maffai, G. v. Max, M. Feuerrüller, G. Papperiſt, O. Pilz, Karl Raupp, Ph. Röth, F. Roubaud, F. Schleich, Matthias Schmid ſen., Schmidt-Reutte, J. Schnitzberger, Ch. Schuch, C. Spitzweg, A. Spring, T. v. Stadler, W. Velten, Paul Weber, J. Wenglein, L. v. Zumbuſch. Außerdem die Ausländer Anderſen Lundby, H. W. Brewer, A. Bridegemann, H. v. Herkommer, J. Guignard, L. M. Robbe, W. H. Schleſinger. Der mit ca. 15 Doppeltafeln ausgeſtattete Katalog iſt durch die Galerie Helbing, München, Liebigſtraße 21 zum Preiſe von M. 5.— zu beziehen.

Aus der Sammlerwelt und vom Kunſthandel

Vom Pariſer Antiquitätenhandel

Über den Niedergang dieſes Kunſtzweiges klagt Henri Simont ſehr bewegt in einem Beitrag des „Oeuvre", aus dem einiges nach einem Referat der N. N. Ztg. auch an dieſer Stelle mitgeteilt ſei: Bis vor kurzem, ſchreibt Simont, lag der Antiquitätenhandel ſozuſagen in den Händen einer richtigen Zunft und die Antiquitätenhändler bildeten unter den Kaufleuten eine Art von Ariſtokratie. Sie waren die Hüter der Vergangenheit, in erſter Linie Sammler und dann erſt Händler. Zwiſchen ihnen und den Liebhabern lag nur eine Nuance. Eine gemeinſame Liebe zu alten Dingen verband ſie mit jenen in engem Bunde. Sie gaben ſich Mühe, den Geſchmack des Kunden heranzubilden, und die bekannten alten Pariſer Antiquitätenhandlungen waren Sammelplätze für alle, die ſich dem Kult der Tradition hingaben. — Der Krieg hat das alles verändert. Sechshundert neue Häuſer haben ſich allein in Paris aufgetan. Wer befaßt ſich heute mit Antiquitätenhandel? Faſt iſt man verſucht, zu ſagen: alle

die, die sonst keinen Beruf haben. Bald ist es ein dramatischer Künstler, dem auf der Bühne kein Erfolg blühte, bald eine früher galante Dame, deren verblühte Reize leicht in Einklang gebracht werden können mit den verblaßten Möbeln und Stichen, die sie verkauft usf. Es gibt auch sehr seltsame Antiquitätenhandlungen, wo bei diskretem Lichte musiziert und Tee herumgereicht wird. — —

Seit einiger Zeit verlegen sich auch die großen Warenhäuser auf den Handel mit Altertümern. Seltsamerweise sind die wirklichen „klassischen" Antiquitätenhändler über die neue Konkurrenz nicht sonderlich aufgeregt. „Die großen Warenhäuser haben in Wahrheit mit richtigen Altertümern absolut nichts zu schaffen", bemerkte einer der angesehensten Antiquare. „Denn ein Kenner, der auch nur ein wenig auf sich hält, kauft dort nicht. Mißkennen Sie die Seele des wahren Sammlers nicht! Er hat eine instinkte Abneigung gegen jede Warenanpreisung. In den großen Warenhäusern aber ist alles Anpreisung. Der Amateur liebt es, nach Schätzen zu suchen, zu stöbern. Und diese Möglichkeit findet er nur bei uns. Er liebt es auch, mit uns über dieses oder jenes interessante Stück zu plaudern und er sieht es gerne, wenn man über die Qualität dessen, was man ihm verkauft, Bescheid weiß." — Simont begab sich nach dieser Unterredung mit seinem Gewährsmann in ein Warenhaus, Abteilung Antiquitäten, und verlangte nach dem Departementschef. Dieser schien ein Fachmann zu sein, der es in seinem Antiquitätenhandel nicht weit gebracht hatte. Die Antiquitäten, die dort verkauft werden, bezieht man aus den Gegenden, woher alle die neuinstallierten „Antiquare" ihre Ware her haben. Es handelt sich meist um Ameublements im Stile Louis XVI., Direktoire und Empire, und um die sogenannten „patriotischen" Eßzimmer im Straßburger und Lothringer Stil, die man am besten aus Tours bezieht. Auch in Annemasse und in Pau gibt es Fabriken, die derartige Stilmöbel mit der nötigen Patina versehen und liefern; auf Bestellung werden sie auch in Liseux hergestellt. Alle die Brotgitter, die gesuchten Provinzmöbel, die unsern Behausungen ein so heimeliges Aussehen verleihen, stammen aus Arles, wo ihnen ein geschickter Handwerker den unbestreitbaren Stempel der Echtheit aufdrückt. — Sicher ist, daß ein Kenner und Liebhaber von Geschmack seinen Bedarf an Antiquitäten niemals dort decken wird, wo er seine Krawatten herbezieht.

Bern

Über die neugegründete Firma Gutekunst Klipstein wird uns berichtet: Es ist für die Schweiz ein erfreuliches Ereignis, daß sich dort eine Kunsthandlung aufgetan hat, die sich ausschließlich mit Originalgraphik alter und moderner Meister beschäftigt; denn Spezialitäten auf diesem Gebiet fehlten dort bisher vollkommen. Das Wenige, was man an Graphik sehen konnte, waren meist kleine Anhänge an Gemäldeausstellungen oder Zufallserscheinungen bei Antiquaren.

In ihrer Eröffnungsausstellung zeigt die Firma hervorragende Drucke moderner Meister, wie Muirhead Bone, Cameron, Legros, Meryon, Manet, Millet, Stauffer-Bern, Rops, Whistler usw., welche durch den Inhalt der Mappen, die zu jeder Zeit einzusehen sind, in überraschender Weise ergänzt werden. Wenn man an deutsche Verhältnisse gewöhnt ist, und weiß wie sehr die Kunsthandlungen ausverkauft sind und sie sich demgemäß mit minderwertiger Qualität begnügen, so ist man von dem reichhaltigen Lager der Firma, die dazu nur das Beste zu zeigen sich bemüht, angenehm überrascht.

Es wäre noch die Handbibliothek zu erwähnen, die von einer seltenen Vollständigkeit ist, und die, neben den großen Nachschlagewerken und allen großen Auktionskatalogen der letzten De-

Echte alte Gobelins

sucht zu kaufen die Kunsthandlung Karl Haberstock, Berlin W 9

Bellevuestraße 15

Für den Nachweis bedeutender Stücke zahlt dieselbe unter Zusicherung strengster Verschwiegenheit eine hohe Vermittlungsgebühr

zennien, fast sämtliche Werkverzeichnisse aller bekannten Graphiken enthält. Diese Bibliothek dürfte in der Schweiz selbst neben den öffentlichen Kupferstichkabinetten die größte Fachbibliothek sein.

Genf

Das bekannte Antiquariat von Leo S. Olschki eröffnete Ende vorigen Jahres in der Rue Plantamour ein „Cabinet du Bibliophile Genevois". In diesen Räumen wird eine ständige Ausstellung zahlreicher Pergamenthandschriften mit Bilderschmuck vom 13.—15. Jahrhundert, Einzelminiaturen, Inkunabeln, Holzschnittwerke, alte Kunsteinbände und Stiche gezeigt.

Außerdem veranstaltet der Verlag Sonderausstellungen einzelner Mappen seiner Publikation der Uffizienhandzeichnungen. Bis Ende Januar war eine Ausstellung der Handzeichnungen von Raphael und Andrea del Sarto zu sehen. Im Februar werden Handzeichnungen von Leonardo da Vinci gezeigt.

Neue Kataloge

Karl W. Hiersemann, Leipzig, Königstr. 29. Kat. 475. Kunst (Archäologie, Architektur, Malerei, Skulptur, Kupferstich, Graphik, Handschriften, Inkunabeln, Kunstgewerbe, Einbände, Orientalische Kunst).

Math. Lempertz, Köln, Neumarkt 3. Sammlung von A. von Grand-Ry, Schloß Thal bei Aachen. Steinzeug, Fayencen, Gläser, Pozellan, Waffen, Möbel des 17. und 18. Jahrh., französische Gobelins, Glasgemälde, deutsche und niederländische Gemälde usw.

Lipsius & Tischer, Kiel, Falckstr. 9. Kieler Bücherfreund Nr. 47, Weihnachten 1919: Deutsche Sprache und Literatur nebst Übersetzungen, Geschichte, Geographie, Reisen, Kunst, Musik, Architektur, Naturwissenschaften usw.

Adolf Weigel, Leipzig, Wintergartenstr. 4. Mitteilungen für Bücherfreunde. F. 3. N. 2: Der Antiquar und die Wissenschaft, Nachrichten von neuen Büchern, Kleine Mitteilungen, Geschenke für Bibliophilen, Vorzugsausgaben, Handgearbeitete Einbände, Seltenheiten, Schöne Exemplare, Hübsche Einbände der Zeit, Dekorative Städteansichten.

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Hannover, Große Aegidienstr. 4. Telefon Nord 429

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone":

BERLIN: Dr. Karl Schwarz, Berlin W. 30, Aschaffenburger Str. 20 / MÜNCHEN: Kurt Pfister, München, Kaulbachstr. 40 / WIEN: Dr. Heinr. Glück, Wien 1, Grünangerstr. 10 / DEN HAAG: Dr. Otto Hirschmann, Ryswyck, Z. H., Leeuwendaal laan 61 / NEW YORK: Frank E. Washburn Freund, 120 Haven Avenue New York City

Verlag, Geschäftsstelle u. Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2 Telefon 13467

Erscheinungstermin		Redaktionsschluß	
Heft 4	26. Februar	Heft 4	20. Februar
„ 5	11. März	„ 5	5. März
„ 6	25. März	„ 6	19. März
„ 7	8. April	„ 7	1. April

Diesem Hefte liegt ein Prospekt des Verlages KLINKHARDT & BIERMANN, LEIPZIG, bei. Wir empfehlen denselben besonderer Beachtung.

Neue Kunst
Hans Goltz
München

Georg Schrimpf
Gemälde + Graphik
Kunstgewerbe
Katalog mit 10 Abbildungen, einem Holzschnitt vom Stock und einer Lithographie als Umschlag 3 Mark

Ausschließl. Vertretung für: Albert-Bloch
Davringhausen
Eberz + Grosz
Kars + Klee
Mense + Schrimpf

Das Faust-Rätsel endlich gelöst!

Ein Buch, von dem bald Alle sprechen werden, mit dem sich Jeder auseinander setzen muß, erschien soeben in neuer Auflage (die erste in drei Monaten vergriffen):

Goethes Testament. Die Lösung des Faust-Rätsels.

Der Deutung erstes bis drittes Buch. Von Albert Ullrich.

Der Verfasser, im Besitze des kabbalistischen Dechiffrierungsschlüssels zu Goethes „Faust", stützt seinen Beweis auf eine bisher unbekannte Urkunde von Goethes eigener Hand und bringt eine umwälzende neue Faust-Deutung, die eine neue weltgeschichtliche Epoche einleiten wird. Sie enthüllt Goethes Anschauungen über den Staat und die Kirche, die er genial verbarg, weil er sie seiner dafür noch nicht reifen Zeit verschweigen mußte, wobei insbesondere die Staatenschicksale Deutschlands und Europas im Mittelpunkt der Darstellung stehen. Goethe sieht hier mit seherischem Auge den Zusammenbruch der Monarchien, dann auch den der Republiken voraus und gibt seine eigenen Ratschläge für Aufbau und Neuorganisierung der Menschheit. ∴ ∴ Die „Divina Tragedia" wird das

politisch-theologische Testament Goethes.

„. . . Ullrich erfaßt den „Faust" als Ganzes, jeden Teil, ja, jedes Wort als notwendig. Ein Ganzes rundet sich, von so unerhörter Größe und Frische, daß man jetzt erst den toten Goethe leben sieht. Einen Schöpfer von riesenhaftem Ausmaß. Einen Weltgeist, der den Äonen gehört. . . . Das Buch ist in köstlicher Sprache geschrieben, von einem Berufenen, der des Geistes voll ist."

Dr. Gellhorn in den Dessauer Theater-Blättern.

Das Buch muß jeder Deutsche gelesen haben, es ist in der Flut der heutigen Literatur die wichtigste Neuerscheinung!

Brosch. M. **8.—**, eleg. geb. M. **12.—**. Gegen Nachnahme direkt vom **Faust-Verlag, Dessau 57.**

WOHLGEMUTH & LISSNER
Kunstverlagsgesellschaft m. b. H.
BERLIN SW, Wilhelmstraße 106

Soeben erscheint in einer einmaligen Auflage von 50 Exemplaren das Mappenwerk

„FERNBLICKE"

6 Originalradierungen von
PROF. PHILIPP FRANCK

Ausgabe A, Nr. 1—15
Vorzugsmappen mit einer für diese Zwecke reservierten Radierung „An der Krampnitz"
Mark 1000.—

Ausgabe B, Nr. 16—50 Mark 750.—

Mappengröße 52,5 × 70,5 cm

Prospekte stehen in begrenzter Anzahl zur Verfügung

EINLADUNG
zur Subskription
für einen
Oeuvre-Katalog
GOLTZIUS
liegt diesem Heft bei

Chagall

Mit 9 Abbildungen | Von THEODOR DÄUBLER

Dem jungen, russischen Juden Marc Chagall kam es in seiner Heimat nicht besonders auf Qualitätsmalerei an. Er wollte das eigne Naturell ganz erleben: seine schöne, durchaus ursprüngliche Begabung forderte dramatische Vorgänge, Gegenständliches mit symbolischer Bedeutung. Er war vor allem ein wild Begeisterter! Zuerst gebärdete er sich übrigens recht naturalistisch: damals interessierte ihn tagtägliches Gezänk unter Eheleuten. Die Häßlichkeit eines Familienmorgens. Einmal wird ihm ein schmutziger Bauernkamm zum Höhepunkt, zum Symbol eines sehr drastischen Bildes. Man spürt da, angesichts der verworrnen Haare der Hausmutter, gradezu auch Übelluft durch Betten und verschlossne Fenster. Kurz: Naturalismus! Aber nicht in grellen Farben: in sinnbildlichen! Gegenstände, wie in diesem Fall der Kamm, in die Strähne des hadernden Weibes, sind auf solchen Kompositionen in oder über den Mittelpunkt des Bildes gestellt. Etwa wie man sagt: „Kinder kauft Kämme, es kommen lausige Zeiten!" Ordinäres Rot, schmutziges Grau, alltägliches Blau beherrschen in diesem Bild die Skala. Solche Farben sind schwer zu harmonisieren. Sie schlagen aufeinander los, bleiben zänkisch, sogar wüst ausfallend. Ein plebejisches Rot oder gar Viola wirkt wie eine hingeworfne Zote, wie ein Fluch! Gleichgültig, obs die Farbe eines Halstuches oder einer Schürze ist; oder auch eines verkramten bunten Taschentuches, das bloß die Betrachter des Bildes sehen, die Dargestellten jedoch augenblicklich nicht vermissen. Aber solche Geheimniskrämerei muß man bei einem Chagall voraussetzen. Vielleicht sagt ihm sogar sein Instinkt: rote Zipfel sind vulgäre Sticheleien, rote Halsbinden Aufschreie wirklichen Entsetztseins. Viola Schürzen Zoten, viola Kopfputz Gotteslästerungen. Also zuerst tobt sich Chagall aus.

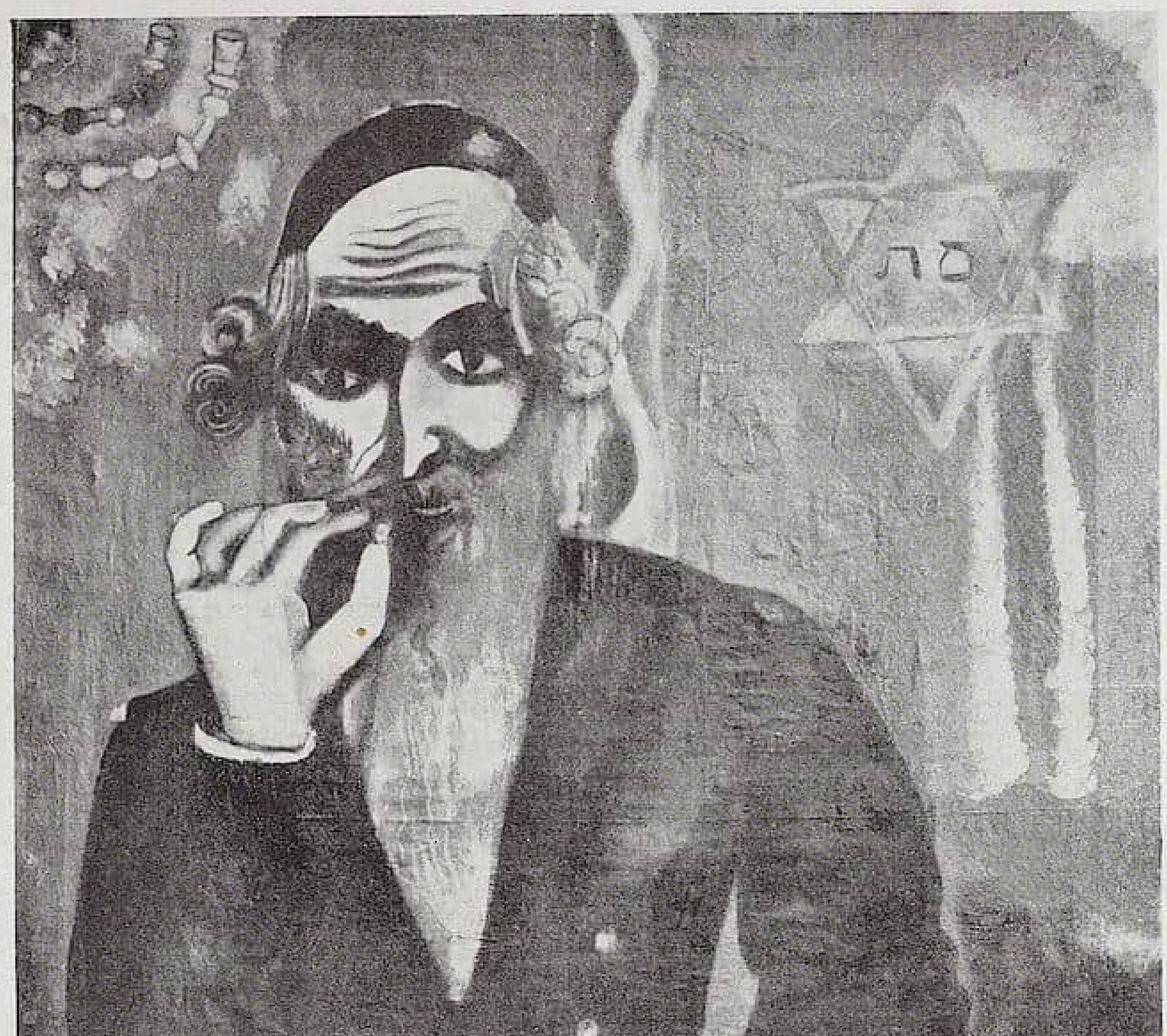
Dann, noch in Rußland, wird er rasch viel poetischer, plötzlich ein mystischer Gestalter. Seine Entwicklung muß überhaupt blitzartig genannt werden. Für diesen Augenblick in seinem Aufstieg will ich nun die sogenannte „Kleine Geburt" beschreiben. Eigentlich zwei Bilder: ein hochrotes hieratisches und ein naturalistisch-anekdotisches in Ölgelb. Sie gehören, ohne eine Spur von fugenartiger Farbendurchdringung, unweigerlich zusammen. Geistig erhärtet der rote Teil den gelben, und der anekdotische wieder erläutert, bewegt dramatisiert, den hieratischen. Also: eine kühnste Jünglingstat! Die Vorgänge auf dieser „Kleinen Geburt" sind etwa folgendermaßen zu deuten: in schweren Geburtswehen liegt, aufgedeckt (bitte nicht nackt), eine Gebärende. Noch hat sie in ihrem Leib zerreißende Krämpfe; das Kind ist aber trotzdem schon da. Krebsrot. Geburtsrot. Wie man will! Schmerzgekrümmt auch der Balg: jedoch ins Übergewöhnliche vergrößert, gesteigert. Man denkt an ein Sternbild. An etwas Urdämonisches. Über die Mutter erhoben, hälts die Hebamme ostentativ dem Beschauer zu. (Ich sage „zu", weil „entgegen" nicht entspricht: des andern Sinnes von „hält zu", bin ich mir bewußt.) Triumphierend! Die Geburt war furchtbar schwer, nötige Kunstgriffe mußten gemacht werden: sie sind gelungen. Und die Hebamme sieht sybillinisch aus. Sie tritt aus einem bäurischen Himmelbett, größer als der Vorhang es erlaubt, hervor. (Das ist unlogisch, dadurch ergibt sich aber das Hieratische!) Sie wird wirklich zu einer Parze. Mythisch. Die rote Himmelbettgardine kann wie Purpur aussehen: sie wird zu einem Baldachin. Ein hohes kosmisches Ereignis hat sich abgespielt. Nun die andre Seite: der Mann und Vater, die Vettern, Bekannte eilen herbei. Man hat von der Geburt gehört. Sogar durchs Fenster guckt jemand ins Zimmer. Man tritt leise auf: und zwar bei ausgezeichnet durchgeführter, fast noch impressionistisch gemalter Petroleumbeleuch-

tung; daher weichste Tönungen in gelb und bräunlich. Der Mann und Vater (er kann auf dem Bilde oft vorkommen), ist aus der ölgelben Seite in die purpurne hinübergeschlüpft, und zwar unters Bett seiner Frau. Ja die Männer, die Feiglinge! Jetzt kommt er herein, guckt unterm Bett hervor, prahlt auch schon. So ists: so ein Vater schwört, während die Frau von Schmerzen zerbissen wird: nie wieder! Bis zum nächstenmal, sehr bald darauf!

Chagalls sogenannte „Große Geburt" ist ein russisches Bauernepos. Die ganze Verwandtschaft scheint zugereist. Auch die Bekannten und Nachbarn sind von weither zugegen. Sogar Fabelfiguren tun mit. Es geht noch toller zu, als seinerzeit in Holland bei einer Kirmeß. Damals saßen doch weder Kälber, noch liebe Eselein mit zu Tisch. Vom humorvollen Gegenständlichen abgesehen, liegt der hohe Kunstwert dieser Vision in ihrer ungeheuern, aber trotz aller Verwegenheit, gebändigten Rhythmik. Die Figuren sind voll toller Laune voneinander losgelöst. In ihre eigne Narretei versetzt. Dabei aber niemals von einem orgiastischen Miteinander losgelassen. Sie unterhalten sich gut, weil sie zu vielen sind: mindestens zu zweit! Auch die Stimmung ist vortrefflich erbracht: starke Heiterkeit der Farben, die aber immer auf einen gewaltigen Gesamtton eingehen können!

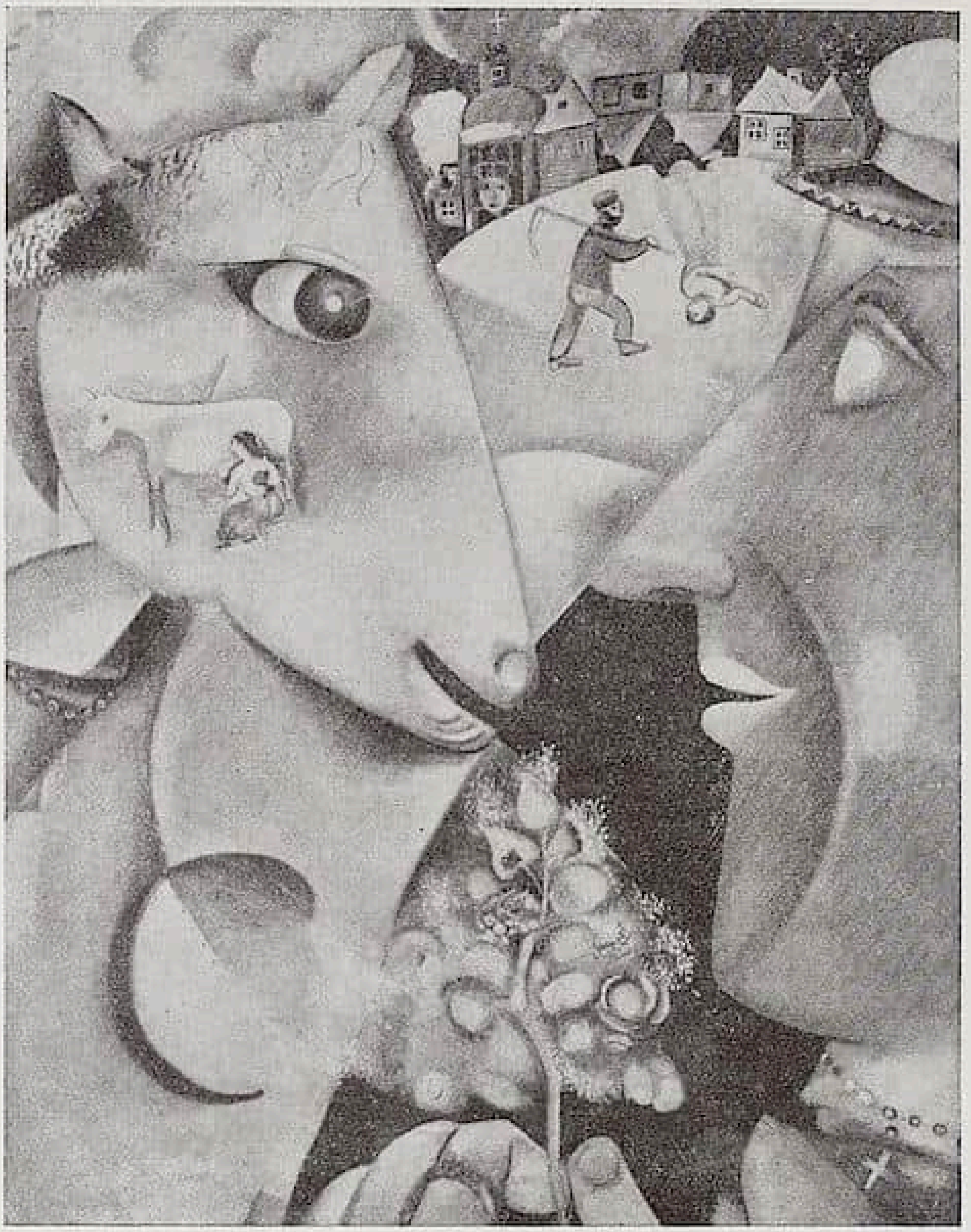
Das Bild „Der Tote" kann man auch bäurisch-phantastisch nennen. Es ist so volkstümlich, daß es schon heute von den meisten Betrachtern verstanden und gewürdigt wird. Durch dieses Werk eröffnet sich überhaupt die meiste Einsicht in die Kunst von Chagall! Trotzdem ist es sozusagen unlogisch: die Häuser stehen windschief. Wild geigt eine Gestalt auf einem Dach: Stürmen entgegen mit flatternder Mähne! Apokalyptischgelb ist der Himmel. Dennoch liegt der Tote auf der Straße in offenem Sarge da. Und Kerzen brennen zu seiner Rechten und zu seiner Linken. Auch sein Gesicht ist grellgelb: er ist wohl schon im Himmel! Die gleiche Farbe spricht das Geheimnis einer vollzogenen Vereinigung aus. Und das Licht der Kerzen, hier auf Erden, bedeutet Erinnerungen an ihn: unauslöschliche! Gebete, die seiner Seele nachgesendet werden.

Chagall hat in Paris seine kubistischen Tage erlebt. Seinem jugendlich-stürmischen Wesen entsprach in dieser Richtung bloß das Ganzauflösende an ihr. Zu einer Festigung brauchte er ja noch nicht zu kommen: im recht zügellosen Russen war, trotz allem Draufgängertum, noch viel stilles Märchen, unglaubliche Naivität vorhanden. Sein Instinkt sagte ihm: laß die Zügel schießen! Toll drauflos! Du hast das Recht dazu! Daher schloß er sich an den, ihm zwar vielfach entgegengesetzten, weil stark intellektuellen Kubismus eines Léger an; aber gerade bei diesem Künstler ging ihm der Sinn für das Rasche, Davonhaschende, Durch-und-durch-Zerwühlerische der jungen Generation leicht auf. Notwendig, aber nicht ganz geglückt, möchte ich Chagalls entschiedenen Kubismus nennen. Sein merkwürdigstes Bild dieser Epoche heißt „Adam und Eva". Der Vorgang des Sündepflückens ist in seinen zwei Menschen ein innerlicher. Auch der Baum (beim Germanen die Weltesche), bedeutet das An- und Einsetzen einer neuen Triebwelt in uns. Vielleicht das Hinausgreifen der Brunst im Urmenschen über eine festgesetzte Zeit, wie bei den Tieren! Übrigens, wer weiß, was für ein Geheimnis der Baum der Erkenntnis bergen mag? Jeder Künstler darf sich die große Begebenheit deuten, wie es ihm sein Genius, durch den geglückten Augenblick, eingibt. Auch Chagall dämmerte seine geheimnisvolle Erklärung auf. Er konnte sie nicht ganz aussprechen: doch daß sich dieser Vorgang, wie bereits gesagt, ganz allein in der Seele der Menschen abspielt, hat er andeuten müssen. Der Kubismus bot ihm dazu die Mittel. Stamm, Laub, Apfel, Mann, Weib konnten durcheinander geschüttelt und dann sprunghaft, aber rhythmisch, wieder gewürfelt und übereinander gestapelt werden. Da-



Marc Chagall. Rabbiner.

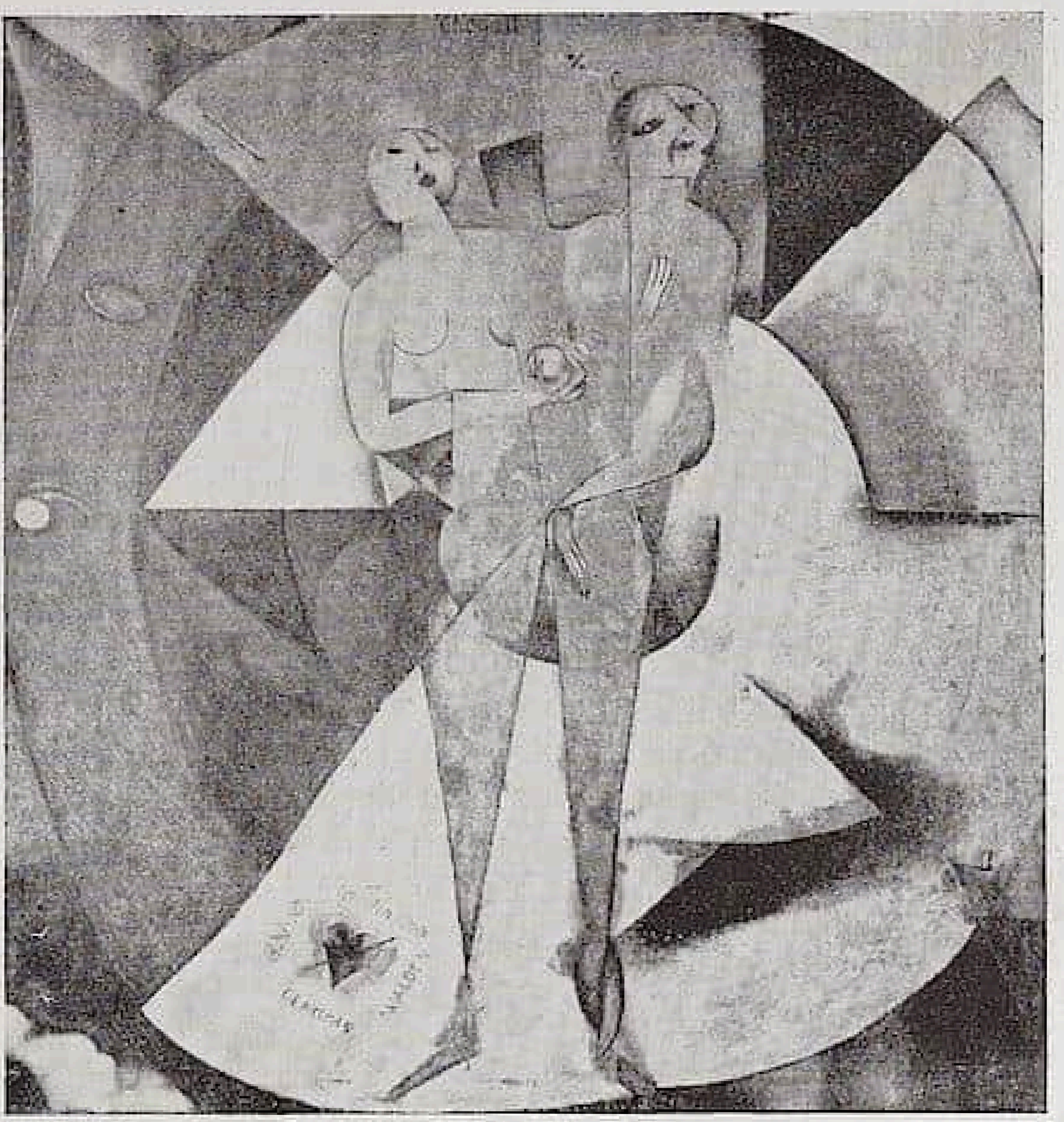
Mit Genehmigung der Kunstausstellung „Der Sturm".
Bes.: Fritz Gurlitt, Berlin.



Marc Chagall. Ich und das Dorf. Sammlung Walden, Berlin.
Mit Genehmigung der Kunstausstellung „Der Sturm".

durch gelang ihm ein Zustand besinnungslosen Geschehens! Großartig! Bravo, junger Chagall: du weißt, was Liebessünde zu heißen hat. Im Mittelpunkt des Bildes, apfelrot, eine erotische Farbensetzung. Sie glimmt, sie knistert durch die ganze Schlangenrhythmik des hochgetürmt seltsamen Gebildes aus Pflanze, Eva, Frucht und Adam. Ist die Schlange über den angestammten Charakter Herr geworden? Die Krone des Baumes liegt ebensogut auf dem Boden, als sie noch durch die oberen Etagèren aus weiblichen und männlichen Fleischwürfeln hervorbricht. Adams Geschlechtsteile sind deutlich, aber doch zur Seite geschoben, auffindbar; also wichtig und dabei bereits gleichgültig. Die ganze Seele ist sündhaft in Brand geraten. Der Einsturz einer Welt hat sich in Menschen vollzogen. Das Tier, der Baum sind daran beteiligt.

Dieses doch ganz problematisch-kubistische Pariser Bild steht an rein künstlerischem Wert hinter einigen späteren Leistungen Chagalls weit zurück. Im Geiste kehrte er bald nach Rußland heim. Dort blieb die eigentliche Quelle seiner Seele, und auch immer noch seiner besten Kunst. Schon in seinem „Paris durchs Fenster", einem der



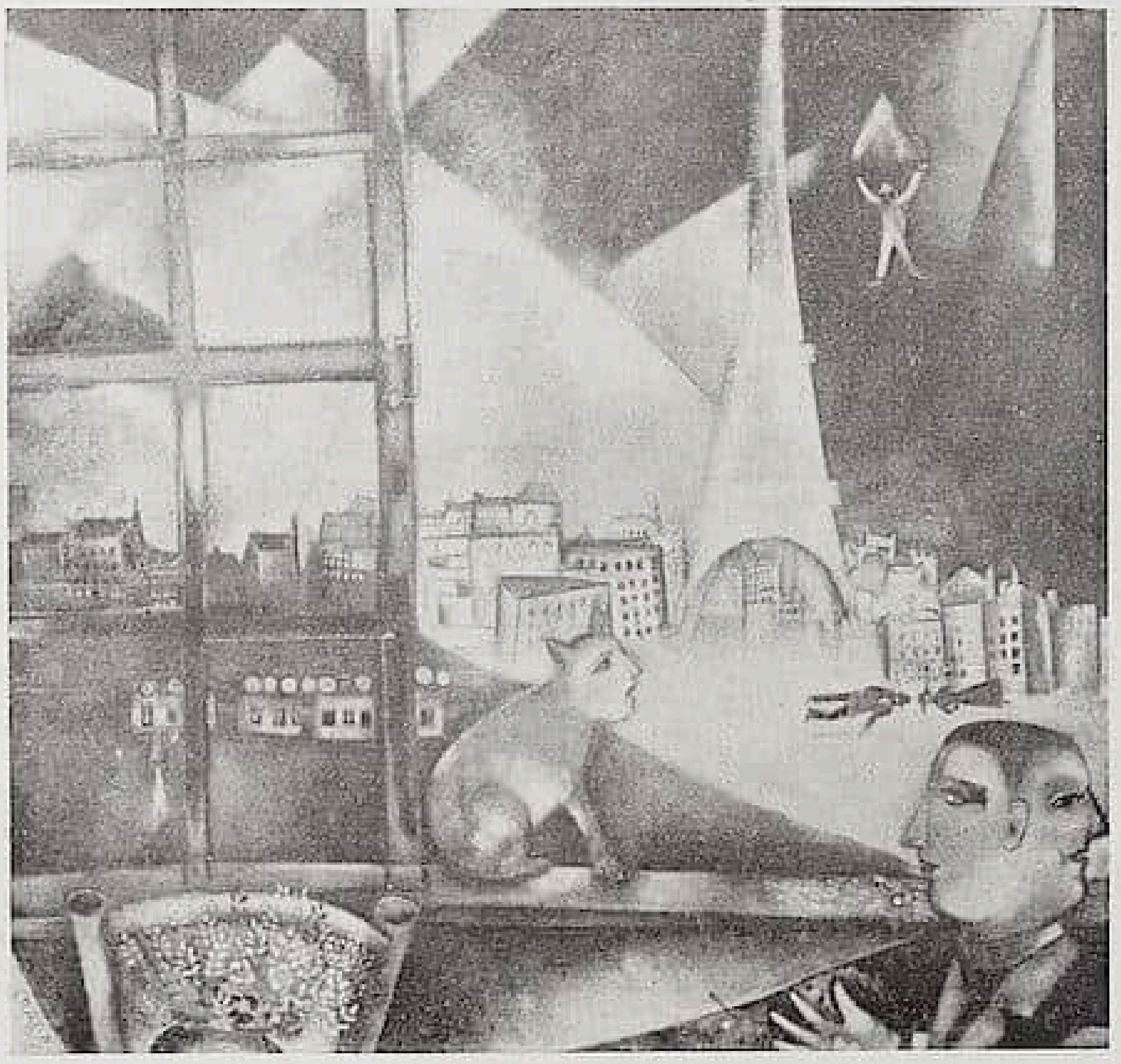
Marc Chagall. Apollinaire, Walden, Cendrars, Canudo.
Mit Genehmigung der Kunstausstellung „Der Sturm". / Bes.: Fritz Gurlitt, Berlin.

zauberhaftesten Werke moderner Farbengebung, tut sich ihm, statt rein technischer Problematik, wieder das leicht Spielerische, Ursprünglichste in seinem Wesen auf: er wird vor allem wieder Märchenerzähler. Er selbst steht im Fenster: ein Januskopf. Mit dem einen Gesicht tändelt er noch Paris zu, mit dem andern blickt er ostwärts. Das Technische wird ihm zum Spielzeug. Die Eisenbahn rollt ihm unterirdisch durch einen Tunnel: umgekehrt. Der Eiffelturm reckt sich hochaufgeschossenst über die Dächer der Stadt. Viel höher fliegt ein Mensch mit Fallschirm. Woher mag der wohl kommen? — Der Kubismus bleibt noch als Aufteilung der Fläche übrig. Später pflastert er, nach diesem Prinzip, großzügig seine Bilder. Diesmal tuts der Gegenstand, nämlich: das Fenstergebälk. Aber das ist farbig. Sogar bunt. Es jubelt geradezu: in Paris! Und in der Wohnung Chagalls einem prächtigen Kunstwerk einverleibt werden! Er macht aber keine Löwensätze. Er bleibt ein Kind bei guter Laune, darum sitzt nur eine Katze im Fenster: mit Menschenantlitz, aber mit einem farbig gemalten Fell. Ich sage euch: eine wahrhaft tropische Farbenpracht! Was ist da ein Panter im Vergleich! Fensterquadrate und Eiffelturmobelisk, dazu Fallschirmpyramidchen konzertieren vertraulich miteinander. Das ganze Bild gehört ihnen. Überall in uns, durch uns eine geheime Geometrie! Pythagoras meinte: die Zahl! Für den modernen bildenden Künstler hat sich die Zahl ganz sichtbar in Geometrie eingekörpert.

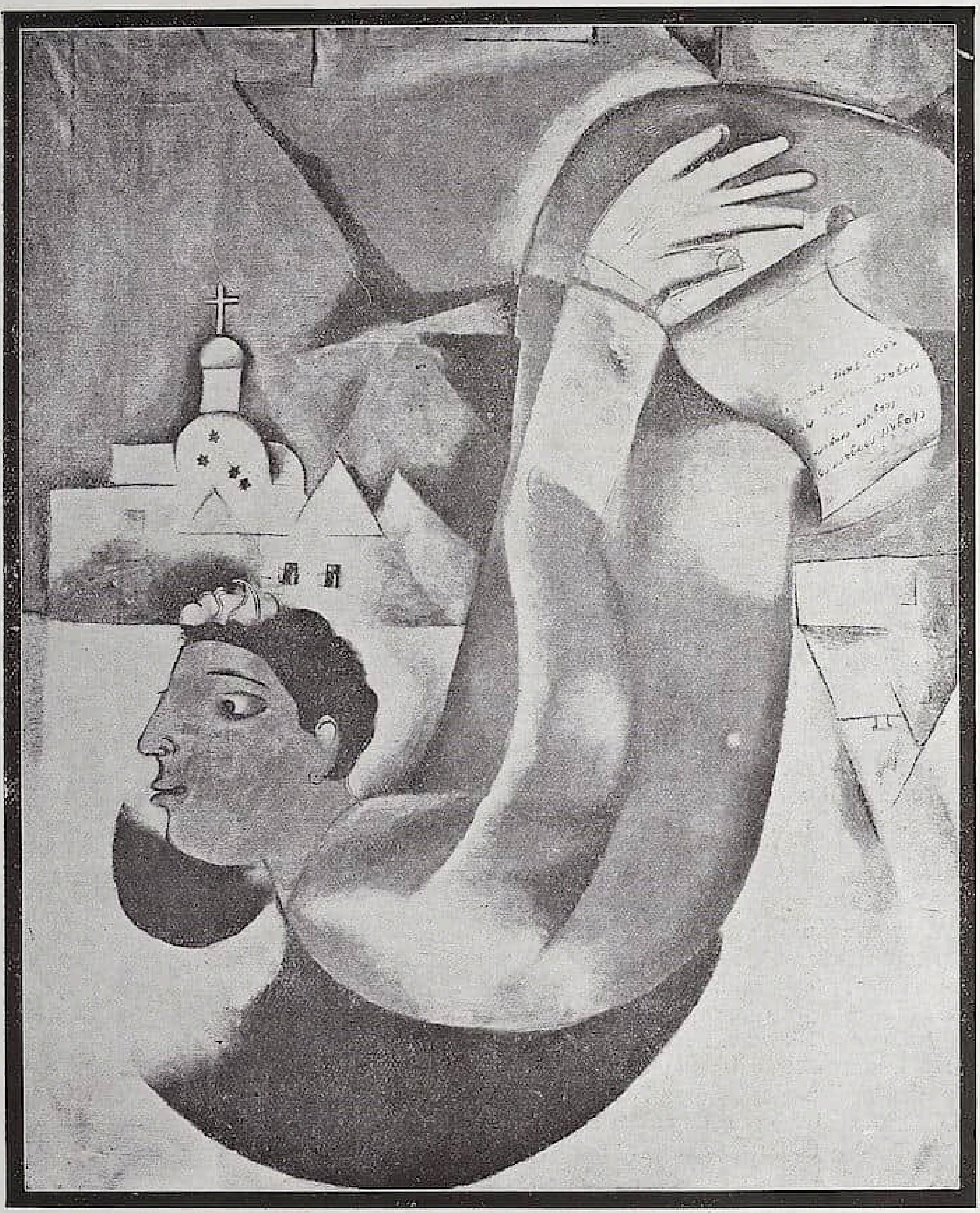
Eine andre Chagallsche Entscheidung offenbart uns sein „Saint Fiacre". Der Heilige in Paris, in dessen Kirchengäßchen die ersten Mietwagen standen, die man daher

„fiacres“ nannte. Chagall überträgt das Abenteuer nach Rußland. Vielleicht in Schnee, jedenfalls unter vergoldete Kuppeln. Die kollossale Kurve, die bloß den Kopf eines jünglinghaften Menschen mit Feuerblitzen aus urblauem Auge trägt, ist kosmisch festgebannt. Es gibt kein Schiff mit kühnerem Galionenbild als diesen abstrakt erzeichneten Anstürmerrhythmus mit menschlichem Lenkerantlitz. Seinen Goldgrund hat das Bild: Goldleuchten erhebt sich aus des Heiligen Haupt. Die Kirche steht aufrecht mit ihren goldenen Kuppeln; die Häuser krümmen sich, sind schiefgedacht: sie dürfen einmal einstürzen, aber die heilige Kirche nicht! An der kommt auch der Russe nicht vorbei. Sie ist das eigentliche Ziel: das Herz Rußlands! Das Bild hält sich, außer durch Gold, hervorragendst auch durch Weiß. Es braucht kein Schnee zu sein. Im russischen Märchen darfs aber immer sofort schneien! Wenn ihrs so wollt, nun denn, der Rausch fährt über Schnee! Türkisblau sind die Schatten. Die Schatten? Nein, die Farbe, die ganz intensiv gesetzt, dem starken Schwung, der rhythmischen Kraftanstrengung in der Hauptkurve des Werkes entsprechen muß. Wenn Lebendigkeit Licht ist, nun dann wohl an: Farbe sei ihr Schatten!

Noch viel interessante Bilder gibts von Marc Chagall, dem jungen Russen, ihre Märchen erzähl' ich euch ein andermal, mir kommt soeben keines mehr genau in den Sinn. Und ich will mich doch genau an das wunderschöne Buch halten. Aber es enthält nur Bilder: es steht keine Literatur drin! Es ist ein Buch, in dem man unsern Wald, eine Steppe, den Fluß und seine Menschen finden kann. Chagall bleibt vorläufig der bedeutendste junge Künstler, den es gibt.



Marc Chagall. Paris durchs Fenster. Mit Genehmigung der Kunstausstellung „Der Sturm“.

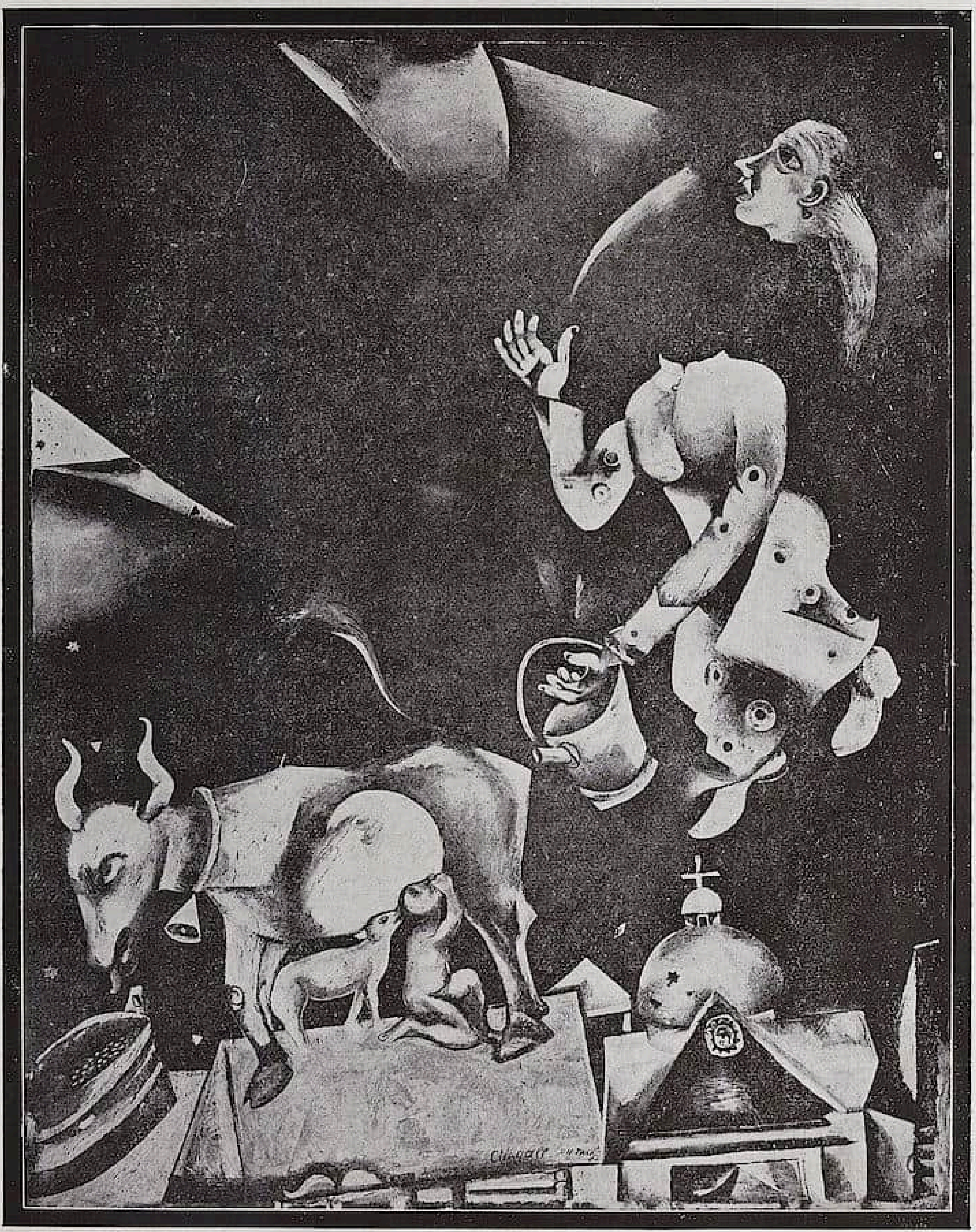


Marc Chagall. Saint Fiacre.

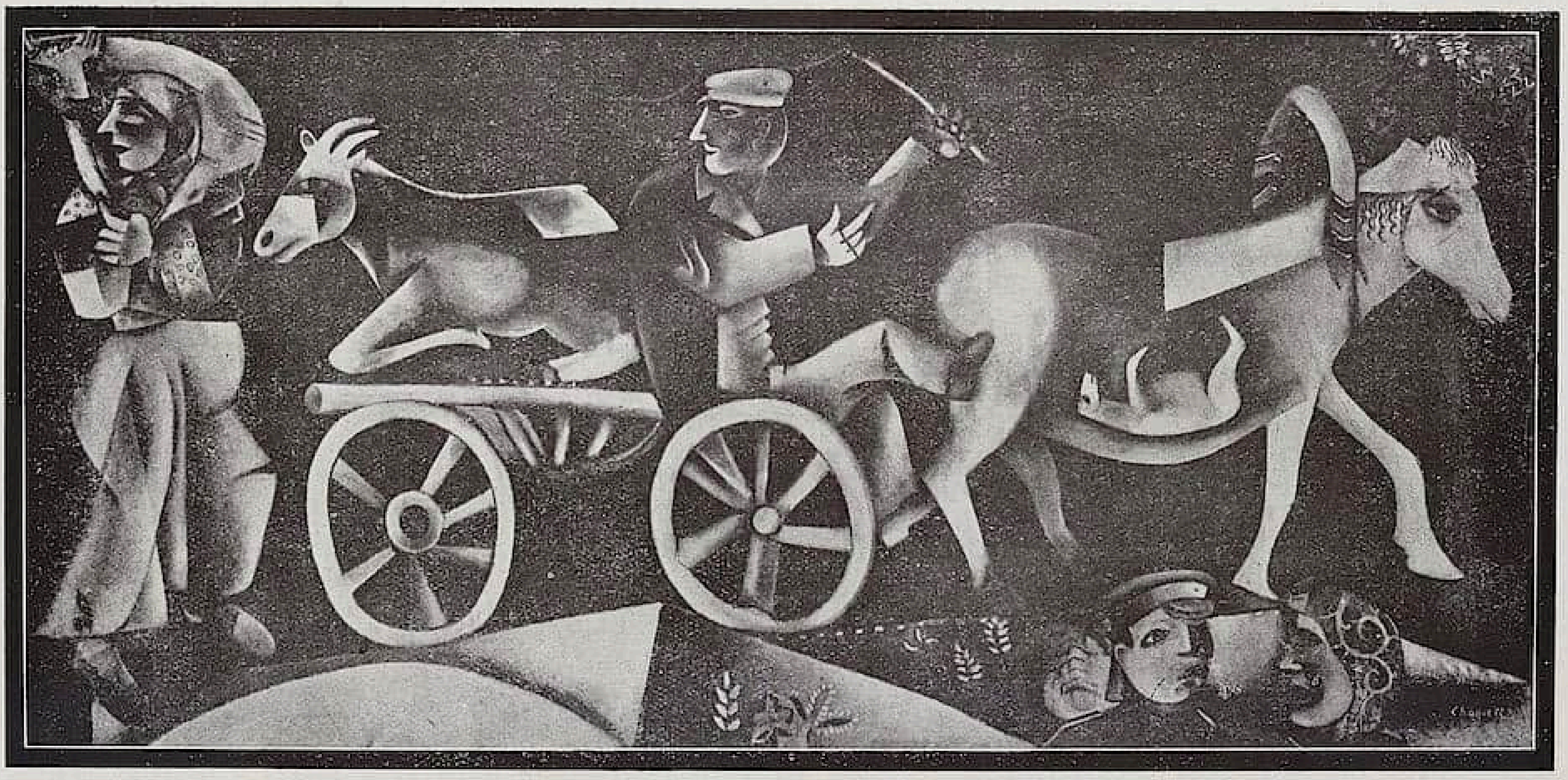
Mit Genehmigung der Kunstausstellung „Der Sturm“.
Bes.: Bernh. Hoetger, Ostendorf.

Marc Chagall. Halb vier Uhr.

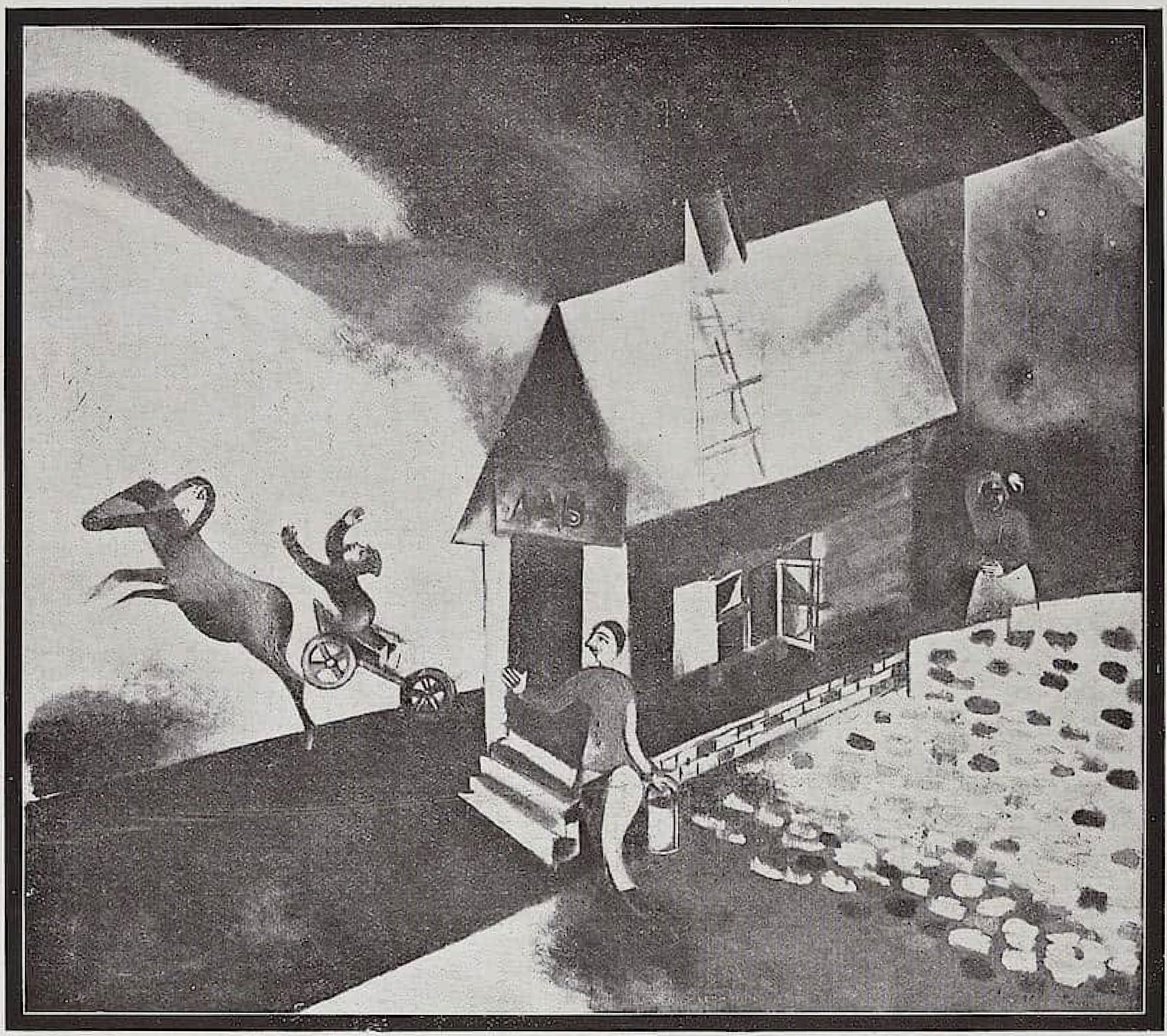
Mit Genehmigung der Kunstausstellung „Der Sturm".
Sammlung Walden, Berlin.



Marc Chagall. Rußland, den Eseln und den Anderen. Mit Genehmigung der Kunstausstellung „Der Sturm“.
Sammlung Walden, Berlin.



Marc Chagall. Der Viehhändler. Sammlung Walden, Berlin. / Mit Genehmigung der Kunstausstellung „Der Sturm".



Marc Chagall. Feuersbrunst. Sammlung Walden, Berlin. / Mit Genehmigung der Kunstausstellung „Der Sturm“.

Werkstattbesuche

Mit 5 Abbildungen

III. Paul Gösch

Von ADOLF BEHNE

Paul Gösch, geboren 30. August 1885 zu Rostock. Gelehrtenfamilie. Besuch eines Berliner Gymnasiums. Abitur, mit 18 Jahren. Verehrung Stefan Georges. Architekturstudium. 3 Jahre in München. Auf der dortigen Hochschule keine Anregung. 1 Jahr Karlsruhe. Ostendorf. Aquarellieren. $^1/_2$ Jahr in San Remo der Malerei gewidmet. Kurze Reise nach Paris (Seurat-Ausstellung bei Bernheim jeune). Mehrfache Reisen in Italien, Frankreich, Deutschland. Ein Jahr Studium in Dresden. Fühlung mit Malern. Seit 1911 Ausbildung als Regierungsbauführer. Neigung zur Theosophie. Seit 1915 Regierungsbaumeister. Zwei Jahre Staatsdienst. Anfang 1917 Austritt aus dem Staatsdienst. Beschäftigung mit Malerei und architektonischen Entwürfen. „Gebaut oder ausgestellt habe ich bisher noch nichts . . . Der Zwinger, Dresden, und die Bauten in Cambodja (Siam) haben mir von früh an vorgeschwebt. Der erste Hof des Louvre hat mir großen Eindruck gemacht. Seit meinem 20. Jahre habe ich dauernd an phantastischen Architekturformen gearbeitet.“ Literarische Eindrücke: Wölfflins Renaissance und Barock. Gurlitts Geschichte des Barock. Meier-Graefes Spanisches Tagebuch.

* * *

Die hier abgebildeten Blätter sind nicht viel größer als die Reproduktionen. Ihr Schöpfer lebt zurückgezogen von der „Welt“ — und ist eben deswegen in der Welt. Wie ein Mönch wohnt er in engem Raume. Wie ein Miniaturist, ein persischer, zeichnet und tuscht er in aller Stille diese Blätter. Sie sind sein hingegebenes Tagewerk. Weit über 1000 Blatt hat er ohne Eile, ohne Hast gelebt.

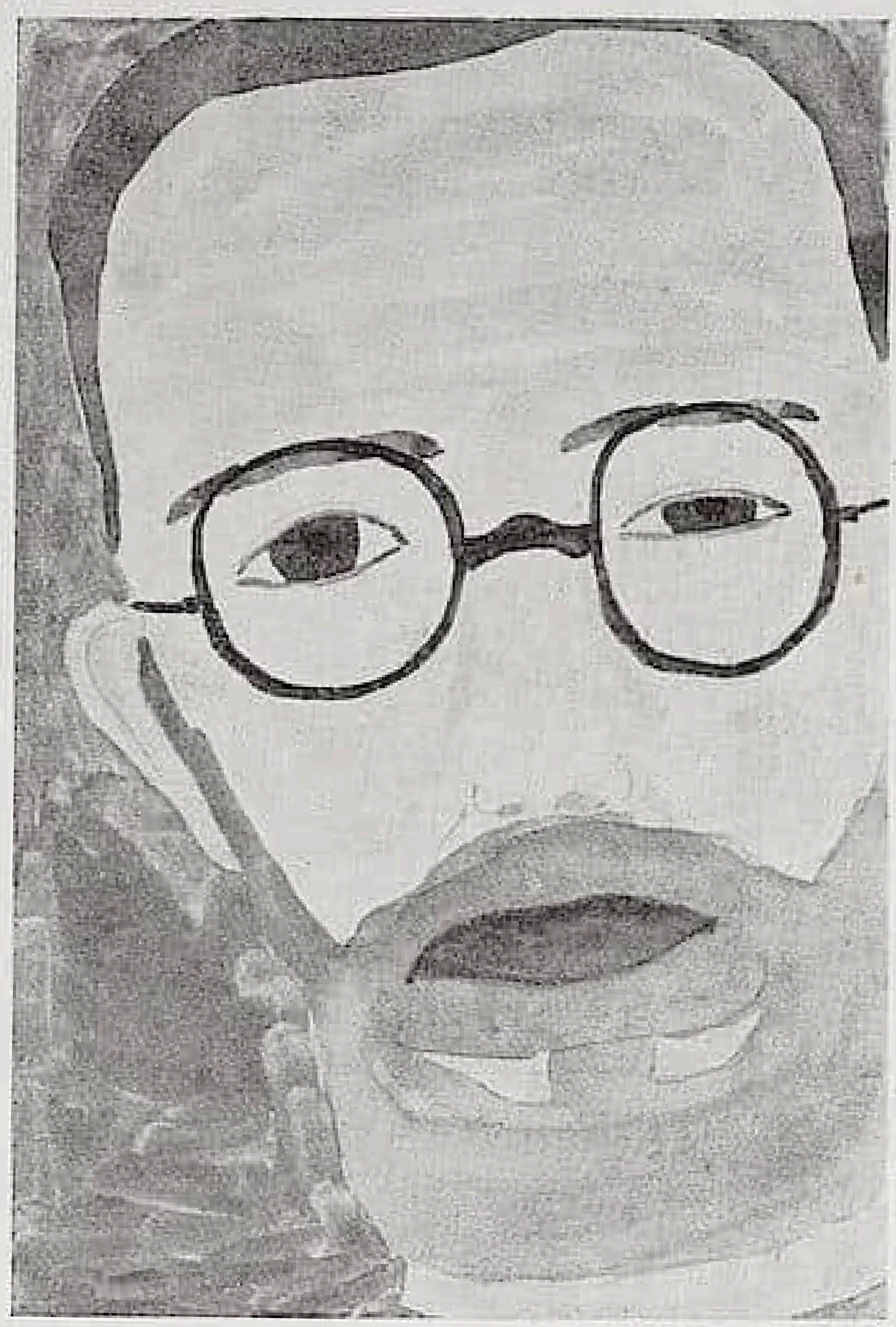
Paul Gösch weiß nur wenig von der neuen Kunst. Er zeichnet und tuscht seine Träume, zu denen ihm eine geheimnisvolle Notwendigkeit die Hand führt. Absicht? Stil? Anschluß? Wirkung? Was er etwa früher davon wußte, hat er vergessen. Gösch ist nicht Maler, er ist Architekt. Er hat Malen nebenbei getrieben aus Liebhaberei. Er erlebte eine schwere innerste Verwandlung — Krankheit, Aufwühlung, Entsagung und wurde Künstler — in einer Neugeburt.

Seine Blätter wirken zeitlos. Sie könnten in jedem anderen Jahrhundert ebensogut entstanden sein. So wie Kinderzeichnungen zeitlos sind, wie Volkskunst zeitlos ist — wie Kunst zeitlos ist. Wer in der Kunst Parteimensch ist, wird nichts aus diesen Blättern empfangen. Aber der Mensch und der Künstler werden sie lieben.

In den vielen Blättern von Paul Gösch, die ich kenne, ist keine Wiederholung. Der Reichtum seines Schauens ist erstaunlich. Blüten einer zarten Wiese reihen sie sich aneinander, hauchartig fein in ihren zitternden Konturen, leicht, schwergewichtslos in ihren unmateriellen Farben. Unendliche Einfalt? Höchstes Raffinement? Unmöglich zu entscheiden. Das Braun herbstlicher Blätter, dünnes Lila und Grau, das Weiß der Kamille fließen zusammen; aber es fehlt nicht das tiefe entfesselnde Blau der Glockenblume, das vieldeutige Rot des Fingerhutes, inbrünstiges Lila und unendliches Schwarz.

Gösch hat sich selbst gezeichnet — das Gesicht eines stillen Klosterbruders. Die roten Lippen geschlossen. Stirn, Nase und Wangen eine ruhige Fläche, braun von Haar und Bart umrandet, rosobräunlich vor flockig grünem Grund. Das eine Auge dunkel offen schaut feierlich streng die Welt Gottes; das andere, hinter dem kein grüner Grund ins Weite lockt, sondern der Bildrand nahe und leise wie ein zarter Schleier schließt,

schließt sich — nach innen blickend. Auch das Brillenrund zieht sich zusammen. Aufgehendes und untergehendes Gestirn. Feine Wolkenzüge die Stirne. Ein stilles Lilagrau der Nasenlinien, angedeutet, und ein flüsterndes Grau des Rockes in zwei knappen Zwickeln gehen wundervolle Einheit ein mit lichtbraunem Bart und in der Sonne trocknendem Grün. Die unregelmäßige, schräge Stellung im Raum ist unendlich ausdrucksvoll: das Lauschen des einen sichtbaren Ohres. Mehr noch als in diesem wird in anderen Selbstbildnissen eine entfernte Verwandtschaft mit van Gogh spürbar. Eine Verbindung besteht auch mit Böcklins Selbstbildnis mit dem Tode. (Der Vater ist ein enthusiastischer Verehrer Böcklins.)



Paul Gösch. Selbstbildnis.

Aus dieser reinen Stirn entstand der „Indische Tempel“: ausfließender Reichtum, köstliche Unerschöpflichkeit, absolute Einfachheit. Einfach und reich, wie alles Indische — und problemlos.

In einem früheren Leben muß Gösch in Indien gewandert sein. Auch in seinem Gesicht liegt ein Abglanz indischer Heimat. Das feine Leuchten des Lichtes durch die Haut, die spitz nach unten fliehenden Wangen und das halb geschlossene Auge, das fast wie ein Schlitzauge blickt, so wie Grünewalds Isenheimer Maria ein orientalisches, beinahe mongolisches Gesicht hat, auch sie vor Seligkeit die Augen schlitzartig schließend.

Rauschartiger Reichtum in Triumphtoren, in Entwürfen für ein Theaterfoyer, in einer phantastischen Türumrahmung. Ich wüßte außer Paul Klee niemanden, der dem Schaffensquell des Ornamentes bei uns so nahe ist wie Gösch. Seine dekorativen und ornamentalen Arbeiten enthalten eine Fülle von Anregungen. Das Ornament ist für Gösch nichts, das „erfunden“ werden müßte, sein Ornament erfindet sich, beziehungsreiche Form im freien leichten Spiel nach allen Seiten, selbst. Einige Zeichnungen wirken als Bühnendekorationen von großer Schönheit. Vielleicht gewinnt sich eine Bühne diesen Künstler.

Und doch sind am wertvollsten wohl die zahlreichen kleinen Blätter, in denen sich eine Welt des inneren Schauens leise öffnet. Biblische Themen, Szenen der christlichen Legende, der antiken und der nordischen Sage überwiegen. Doch der Umfang des Erlebens ist geradezu erstaunlich. Der „Tanz der Zigarrenstummel“ und manches andere ist so lustig kindlich, daß man in Paul Gösch nach dem Struwelpeter-Hoffmann den ersten, wirklich wieder berufenen Zeichner für das Kinderbuch sehen muß. An die Tiere des Francis Jammes erinnern die zwei selig-schattenhaften Pferde. An Henri Rousseaus Pflanzenreinheit die beiden Mäuse im Gras. Etliche Mosaikentwürfe haben

Paul Gösch. Szene am Meer.

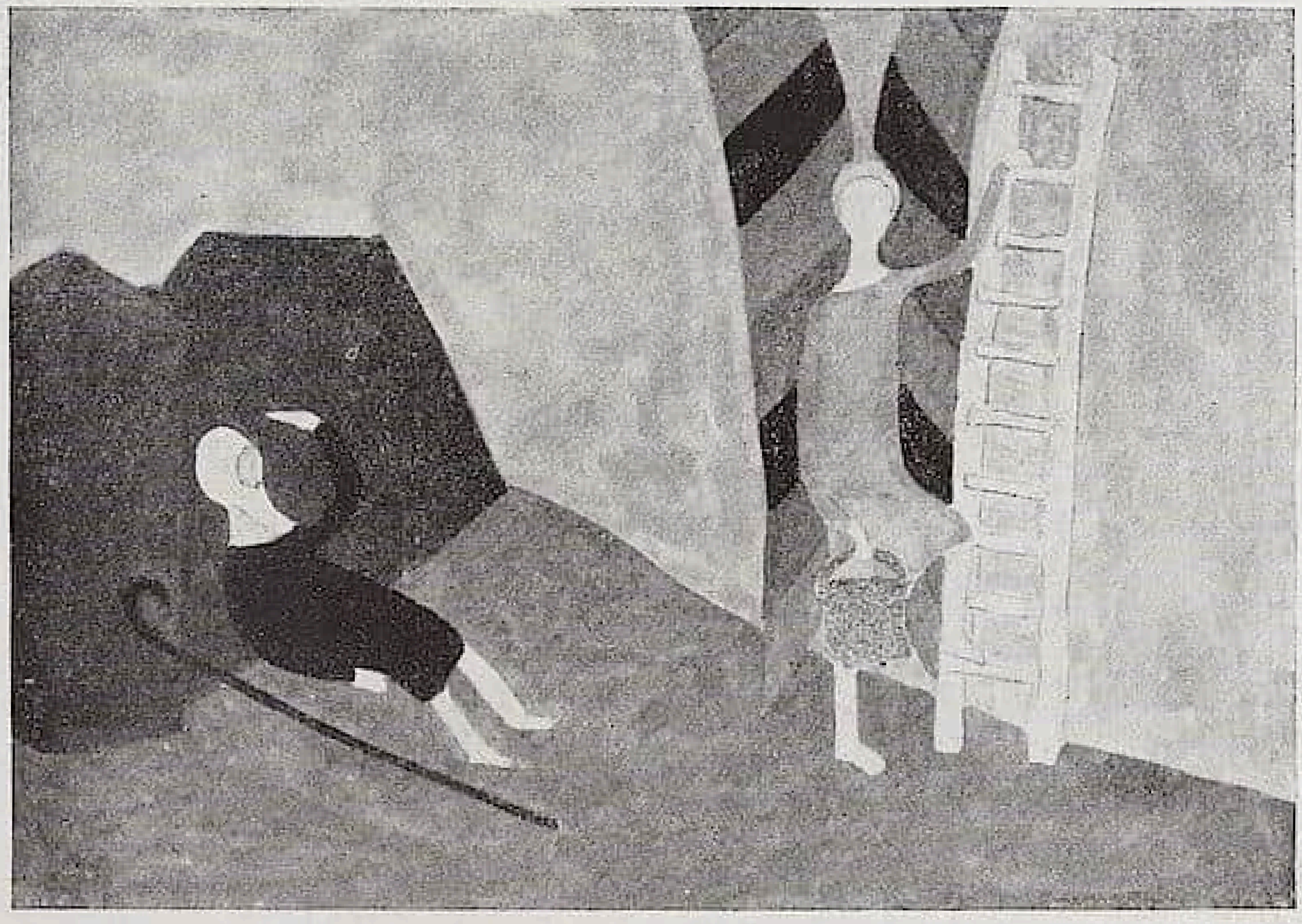
den wahren Charakter des Mosaiks in absoluter Vollkommenheit, sind ganz empfunden aus der glitzernden Härte der kleinen Steine. Nirgends ein dekoratives Schema und nirgends in keinem Blatte irgendwann ein Zwang — willenlos selbstverständlich ist alles, weil eine tiefe Besinnung des Menschen alles aufgehoben hat, was an Konvention vielleicht gewesen ist. Die großen Kompositionen in diesem kleinen Formate ergreifen, weil ein geheimnisvolles Fügen Welten in einen Wassertropfen zauberte. Die stymphalischen Vögel, Die Seeschlacht bei Salamis, Die Versenkung des Nibelungenhortes sind Wandbilder.

In den religiösen und in einigen phantastischen Zeichnungen gibt Gösch sein Wesentlichstes. Die „Stigmatisation des hl. Franz" und die „Jakobsleiter" machen uns stumm und andächtig. Die Einfalt der Zeichnung, die unirdische Tiefe der Farbe schaffen Symbole. Jakob in schwarzem Rock an tiefbraunen Felsen gelehnt. Die Wiese ein schweres, tiefes Grün: Erde — Schlaf — Abend — Traum! Vor einem fernen unergründlichen Blau der Engel — das schweigende Gesicht ohne Zeichnung, in dienendem Grün des Kleides, hinter ihm die gewaltigen Flügel, fast wie Flächen eines Aroplans, in seltsam klingenden Streifen aus Lila, Karmin und Schwarz. Der Eimer Gold.

Auf einer kleinen Zeichnung der Himmelfahrt hat Gösch mit dem Kopierstift auf gewöhnlichstem Papier einen zauberhaften Strahlennimbus von ätherischer Großartigkeit geschaffen und Licht erlöst aus ferner Welt. In einer kleinen Architekturzeichnung zu einem „Festbau" hat er aus dem Pauspapier eine glitzernde Kostbarkeit gemacht, so daß es aussieht wie aus geschnittenem Leder und gepunztem Metall. Immer ist sein Farbengefühl von letzter Feinheit, von einer nachwandlerischen Sicherheit, weil er nicht eingreift in das Walten der Farben, nichts „will". Er „beherrscht" die Farben und die Linien nicht — er läßt sie frei. Nicht wer die Farben beherrscht, ist

Paul Gösch.

Der ungläubige Thomas.
Privatbesitz Bankier K., Berlin.



Paul Gösch.

Jakobs Traum.
Privatbesitz Dr. B., Berlin.

Künstler, sondern wer sie liebt — also meinetwegen der Dilettant. Jedenfalls nie der Artist.

Indisch über die Grenzen schweifend ist die Mutter Gottes, in einer dicht herantretenden Pfeiler- und Gebälkarchitektur als Riesengestalt mit dem Kind auf den Armen. Das eine gleiche Ornament, Winkel und Quadrat, geht über alle Wände, den Boden, die Decke und den Hintergrund und die göttlichen Gestalten. Auf einem anderen Blatte schreiten aus einer Hintergrundapsis zwei Menschen mit einem Kinde zwischen sich, das sie an den Händen halten, nach vorn in einen mächtigen Saal unter einer Tonnenwölbung. Der Boden ist leer. Das mächtige Gewölbe ist leer, nur von den Ansätzen blicken in gleichen Abständen gemalte Hirsche, einer gleich dem anderen den einen Vorderfuß hebend herab, und die Wandungen, aus der Apsis beginnend, tragen (die Pfeiler an allen Seiten) die stets gleich wiederkehrende Gestalt ohne Gesichtszüge, nicht Mann nicht Frau, völlig gleichend den beiden, die das Kind führen. Das Gewand gleichartig gebildet aus vielen Kreisen, auch die Hirsche aus vielen Kreisen gezeichnet. Alle Gestalten wie mit gefesselten Armen. Die Kette der Generationen. Die ewige Wiedergeburt. — Fatum.

Neuerdings ist Gösch zu größeren Formaten übergegangen und zu einer Malerei in Tempera — ohne Vorzeichnung, unter Ausschluß jeder Möglichkeit einer Korrektur. In einem großen Blatte der Maria mit dem Kinde, auf das Ochs und Esel blicken, hat er bisher sein Bestes gegeben.

In der Ausstellung, die der „Arbeitsrat für Kunst" als erste im Osten Berlins für Arbeiter eröffnete, wurden Göschs Bilder besonders freudig von den Besuchern aufgenommen. Die Kunsthalle in Mannheim hat als erste öffentliche Sammlung Arbeiten von Paul Gösch erworben.

Paul Gösch. Szene aus Venedig.
Privatbesitz Dr. B., Berlin.

DER KUNSTSAMMLER

Von Sammelweſen und Kunſtereigniſſen

Bildteppiche / Zur Geſchichte der Gobelinwirkerei

Mit 4 Abbildungen *Von HERMANN SCHMITZ*

Unter dem Titel „Bildteppiche, Geschichte der Gobelinwirkerei" erscheint soeben im Verlag für Kunstwissenschaft in Berlin ein von dem Berliner Kunstgewerbemuseum herausgegebenes Buch mit 158 Abbildungen, das den Verfasser dieses Beitrages zum Autor hat.

Die Bildteppiche haben in den letzten Jahren bei Sammlern, Kunſtfreunden und Forſchern ein außerordentlich und ſtetig wachſendes Intereſſe erweckt. Unter allen Zweigen des Kunſtmarktes iſt denn auch den Bildteppichen — den Gobelins — ſeit kurzem die auffallendſte und ſtärkſte Preisſteigerung widerfahren. Sie, die in der erſten Hälfte des 19. Jahrhunderts vielfach noch als Packleinwand, als Teppichläufer und Fenſtervorhänge benützt oder auf Auktionen deutſcher Schlöſſer für wenige Mark haufenweiſe verſchleudert wurden, erreichen in ihren beſten Vertretern ſeit wenigen Jahren, zumal ſeit dem Kriegsende Preiſe, wie ſie ſonſt nur von Bildern erſten Ranges erzielt werden. In dem letzten Jahre ſind der Handel und die Nachfrage ganz beſonders gewachſen; es vergeht kaum eine Woche, wo nicht durch den Berliner und den Münchner Handel Meiſterwerke der Gobelinwirkerei ans Tageslicht gebracht werden. Erſtaunlich und ſelbſt für den, der dieſes Gebiet ſeit langen Jahren verfolgt hat, überraſchend iſt der große Reichtum an franzöſiſchen und niederländiſchen Bildteppichen, die gerade aus deutſchem Beſitz auftauchen. Neben den amerikaniſchen Muſeen, die mit großem Glück auf dieſem Felde ſeit einem Jahrzehnt vorangeſchritten ſind, bewerben ſich zahlreiche vermögend gewordene Leute im Auslande um Bildteppiche; der allgemeiner gewordene Sinn für das Monumentale und Dekorative hat das Verſtändnis für dieſe Blüte der Textilkunſt gefördert; für die vornehme Zimmerausſtattung erſcheint der Gobelin als der begehrenswerteſte Hintergrund.

Im inneren Zuſammenhang mit dieſer Erſcheinung hat die Forſchung ebenfalls ſeit dem letzten Jahrzehnt dieſem Kunſtzweig eine ſtetig geſteigerte Aufmerkſamkeit gewidmet. Zahlreiche fleißige Hände rühren ſich, um Geſchichte und Technik der Bildwirkerei aufzuklären. Während in Frankreich, in Belgien, in England und ſelbſt bereits in Skandinavien und in Amerika eine beträchtliche Reihe geſchloſſener Werke darüber erſchienen ſind, hat bisher die deutſche Fachliteratur nur Einzelnes und Bruchſtückhaftes liefern können. Es fehlte bei uns die Baſis im breiteren Publikum, die für eine derartig zuſammenhängende Forſchertätigkeit erſt den Boden abgibt. Auch iſt das Material an Bildteppichen hier unzugänglicher geweſen. Der Hauptſchatz in den öſterreichiſchen und deutſchen Reſidenzſchlöſſern wird eben jetzt erſt bei deren Übernahme in den Staatsbeſitz der Öffentlichkeit bekannt werden.

Das von dem Kunſtgewerbemuſeum ſoeben herausgegebene Buch, das die erſte zu-

sammenfassende Darstellung der Geschichte der Bildwirkerei in deutscher Sprache ist, kommt also im rechten Augenblick. Auch dem Auslande wird es nicht unwillkommen sein, und neben den älteren Handbüchern von Müntz, Chambers, Guiffrey, wie neben den neueren von Hunter und Thomson nicht überflüssig, schon deshalb, weil die von jenen kaum gestreifte Entwicklung der Bildwirkerei in Deutschland hier zum ersten Male systematisch behandelt wird. Deutschland besitzt nicht nur die frühesten Erzeugnisse der mittelalterlichen Bildteppichkunst, namentlich die überaus bedeutenden Halberstädter Teppiche des 12. Jahrhunderts, auch im 15. Jahrhundert hat hier — und zwar in Oberdeutschland — die Bildwirkerei eine köstliche Blüte erlebt; an heraldischer Kraft und Schönheit stehen die besten oberdeutschen Rücklaken ebenbürtig neben den weltberühmten burgundischen Teppichen der Zeit.

In den einleitenden Abschnitten der „Bildteppiche" werden die Grundzüge der Technik geliefert. Das Verhältnis des Malers beziehungsweise des Kartonzeichners zum Bildwirker, das für die Stilgeschichte dieser Kunstgattung so bedeutsam ist, wird in Kürze erörtert. Ganze große Bildteppichgruppen, es sind vor allem die vielleicht großartigsten Schöpfungen der Bildwirkerei darunter, die burgundisch-niederländischen Teppiche des 15. Jahrhunderts, lassen sich übrigens mit berühmten Malernamen gar nicht in Beziehung setzen. Sie verdanken ihren Stil eigenst für die Wirkerateliers tätigen „Kartoniers", Patronenmalern; ein solcher war der Brüsseler Maître Philipp, dessen umfangreiches Werk in den Grundlinien vor rund 10 Jahren durch Jules Destrée festgelegt worden ist. Diese Tatsache hat eine grundsätzliche Bedeutung für den Forscher, der — wir haben es am eigenen Leibe erfahren — lange Zeit vergeblich mit Versuchen verbringt, diese Teppiche auf große Malernamen zurückzuführen; aber auch der Sammler kann daraus ersehen, daß er eben nicht bei jedem hochwertigen Teppich einen bekannten Maler voraussetzen darf. Überhaupt gehen die Käufer häufig allzusehr auf solche Namen aus, sie verlangen „Raffaelteppiche", „Rubens-", „Boucherteppiche", dabei sind doch die von diesen Malern selbst entworfenen Teppiche ganz gering an Zahl und überdies genau festgelegt. Bei diesem Punkt ist ferner der Umstand zu berücksichtigen, daß Kartons nachträglich häufig in anderen Werkstätten wiederholt wurden; z. B. Raffaels Apostelgeschichte, Lebruns Alexandergeschichte; letztere, ursprünglich für die Gobelins entworfen, wurde mehrfach nicht nur von den ersten Brüsseler Ateliers um 1700 kopiert: selbst die simpeln Wirkermeister von Aubusson scheuten sich nicht, diese monumentalen Darstellungen in ihrer groben Textur zu wiederholen; signierte Beispiele der Art sind z. B. in den Berliner Kunsthandlungen von van Damm und von Heilbronner. In der Altkunst G. m. b. H. sieht man als Parallele dazu einen Brüsseler Teppich von J. Raes, der einzelne Figuren aus Rubens berühmter Decius Musfolge entlehnt hat. — Eine einleitende Frage, die in den „Bildteppichen" ebenfalls nur gestreift werden konnte, ist die des Verblassens der Farben. Sie wäre nur auf Grund genauer chemischer Analysen gründlich zu lösen, mittels deren die Einfärbemittel der Wollen und Seiden festgestellt werden müßten. Doch wäre eine Arbeit hierüber, wie über das Färbeverfahren der alten Wollen- und Seidenfärber mehr eine Arbeit für den Mann der praktischen Chemie. Das verschiedenartige Verhalten der Farben im Licht würde damit der Erklärung näher kommen. In fast allen Brüsseler Teppichen des 16. Jahrhunderts ist z. B. das Rot völlig abgeblaßt zu einem trüben Lehmgrau oder -gelb, nur die grünen Töne haben sich gehalten; das Verschießen der dunkelgrünen Farben zu Dunkelblau, indem die Sonne das ergänzende Gelb herausgezogen hat, die sogenannte „Blaukrankheit" ist allen Kennern der Audenarde- und Aubussonverdüren

Abb. 1. Minneteppich. Baſeler Arbeit um 1450. Berlin, Kunſtgewerbemuſeum. (Aus Schmitz, Bildteppiche.)

Abb. 2. Der Römiſche Karneval (Ausſchnitt) von P. van der Borght. Brüſſel um 1740. Beſ.: Dr. Weiler, Charlottenburg. (Aus Schmitz, Bildteppiche.)

wohlvertraut.[1] Anläßlich des kürzlich in den amtlichen Berichten der Berliner Staatssammlungen veröffentlichten prächtigen mittelrheinischen Rücklakens mit der Geschichte des verlorenen Sohnes von 1517 im Kaiser Friedrichmuseum ist darauf hingewiesen worden, wie vorsichtig man bei der Beurteilung alter Wirkteppiche in bezug auf die Farbenstimmung sein muß; denn dieses völlig zu einem graugrünen zarten Ton abgeblaßte Gewebe leuchtet auf der Rückseite in den herrlichsten Tönen, darunter Violett und Rot. Über Erwarten und selbst die gewiegtesten Gobelinkenner frappierend bestätigte sich das Gesagte nach der anderen Seite soeben, als im Kunstgewerbemuseum ein aus alten Beständen der Museen stammender Teppich mit Chinesenfiguren in Wollwirkerei in Beauvaisart aufgehängt wurde (im Berliner Porzellansaal); denn dieses Stück, das offenbar niemals längere Zeit dem Licht ausgesetzt war, wirkt geradezu erschreckend in den grellen Farben; das schreiende Rot und Gelb der Gewänder vor blauem unten geröteten Himmel machen auf den ersten Blick einen geradezu widrigen Eindruck; beiläufig hat diese aus der Versenkung aufgetauchte Wirkarbeit bei den dekorativen Künstlern einen wahren Begeistrungstaumel erzeugt. Eine weitere grundlegende, in den „Bildteppichen" auf wenigen Seiten nur angedeutete, aber ungemein ausgreifende Frage ist die der Verwendung der Bildteppiche in den Palästen, in den Zelten, bei kirchlichen und weltlichen Festen; die von Goethe beschriebenen Teppiche im Festpavillon in Straßburg sind übrigens z. T. im Schloß in Mannheim erhalten. Die Bildteppichkunst war in ihrem Gedeihen stets an Fürstenmacht oder großen Privatreichtum gebunden (Paris und Brüssel). Die jetzt für Gobelins erzielten hohen Preise setzen die Gattung eigentlich nur wieder in ihre alten Rechte ein. Sie waren immer schon die teuersten Kunsterzeugnisse, daher sie auch als politische Geschenke bevorzugt waren. Im Gegensatz mithin z. B. zu den holländischen Bildern, die durchgängig, und gerade die jetzt am höchst bewerteten, mäßige Preise hatten.

Der geschlossenen Geschichte der abendländischen Bildwirkerei geht eine kurze Betrachtung der peruaner, der ägyptischen, der spätantiken, der islamischen, persischen und chinesischen Wirkarbeiten voraus. Es folgen die hochmittelalterlichen Bildteppiche Deutschlands, die spärlichen Denkmale der Frühgotik des 14. Jahrhunderts. Mit der Wende zum 15. Jahrhundert setzt die Blüte der oberdeutschen Rücklakenwirkerei ein, deren Hauptstätten zuerst im Südosten Deutschlands, dann in Nürnberg, Bamberg, vor allem in Basel (Abb. 1), ferner in Straßburg und in Mainz in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts waren. Die Wolgemutwerkstatt, der Spielkartenmeister, der Meister E. S. und selbst der Hausbuchmeister haben in einzelnen Fällen auf den Stil der oberdeutschen Bildteppiche eingewirkt; die Mehrzahl derselben zeigt aber ähnlich wie die spätgotischen Holzschnitte einen mehr allgemeinen Stilcharakter und ist wohl von den Wirkern selbst — es waren hauptsächlich Klosterfrauen — unter Benutzung von Vorlagen entworfen worden. In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts und darüber hinaus bleibt der flächenhaft-heraldische Stil der Spätgotik am Oberrhein in Straßburg und Basel und in der Schweiz in Geltung. Dagegen beginnt seit den vierziger Jahren in Nürnberg, Frankfurt und an den Höfen der deutschen Fürsten, wie bei dem Pfalzgrafen Ottheinrich und den sächsischen Höfen der bildmäßige Stil der Niederländer in

[1] Das mit Indigo gefärbte Blau wird für die beständigste Farbe gehalten, desgleichen gilt die aus Cochenille gewonnene rote Farbe als haltbar. Als weniger beständig das Krapprot. Das mit Eisenoxyd gefärbte Schwarz zerfrißt den Faden des Gewebes, so daß er zerfällt. Zuweilen beobachtet man, daß in einem Teppich sämtliche Seidenfäden ausgefallen sind, ein Zeichen, daß der Kokon bereis krank war usw.

Abb. 3. Engel aus einer Himmelfahrt Mariä. Brüssel, Maitre Philipp um 1510.
Berlin, Kunstgewerbemuseum. (Aus Schmitz, Bildteppiche.)

der Wirkteppichkunst Platz zu greifen. Seeger Bombeck in Leipzig ist einer der zahlreichen damals in Deutschland einwandernden niederländischen Teppichwirker. Mit den Verfolgungen des Alba (1566) nahm die Auswanderung von Niederländern noch bedeutend zu; in Frankenthal, in Stuttgart, später in München, aber vornehmlich in Niederdeutschland begegnen uns zahlreiche niederländische Wanderwerkstätten, so in Kassel, in Wesel, in Mecklenburg, Pommern, Schlesien, in Hamburg usw. Über den in Stuttgart tätigen Niederländer de Carmes hat Dr. Göbel in den Monatsheften für Kunst-

wissenschaft gehandelt. Neben den mehr nach niederländischer Weise arbeitenden Ateliers treten in Niederdeutschland am Ende des 16. Jahrhunderts davon abzweigende Werkstätten einer mehr heimischen Richtung zutage, wie die fruchtbare lüneburg-westfälische Gruppe, die mecklenburgisch-hanseatische, beide um 1600, die schleswig-holsteinische, deren Kissenbezüge von Sauermann bearbeitet worden sind. Nach dem dreißigjährigen Kriege, im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts tritt ganz ohne Verbindung mit jener heimischen Überlieferung die Gobelinwirkerei an den Höfen von Berlin, Dresden, Würzburg und München auf, durch einwandernde Wirker von Aubusson, Paris und Brüssel begründet.

Die niederländisch-französische Bildwirkerei, dieser mächtigste und eigentlichste Stamm der Teppichkunst, beginnt den geschlossenen Entwicklungslauf ebenfalls um die Wende des 14. zum 15. Jahrhundert. Die burgundischen Werkstätten von Arras im ersten Drittel und die von Tournai im zweiten Drittel des 15. Jahrhunderts zeigen einen aus französischen und niederländischen Zügen gemischten Stil. Von diesen in vielem Bezug herrlichsten Teppichwerken ist leider auf deutschem Boden nichts Erhebliches vorhanden; dagegen haben sich die amerikanischen Museen einige der schönsten Zeugnisse gesichert. Das Museum in Mineapolis z. B. einen zur Gruppe der Jagdteppiche des Herzogs von Devonshire (die vor dem Kriege im South Kensingtonmuseum ausgestellt waren) gehörige Jagdszene und namentlich das Metropolitenmuseum in New York: vor allem die dem Stil des Jacques Daret nahestehende monumentale Folge der sieben Sakramente, die Eroberung Jerusalems durch Titus und eine Esthertapete aus der ehemaligen Hoentschelsammlung, alle drei wichtige Denkmale der Werkstatt Pasquier Greniers in Tournai. Auch von der nicht minder bedeutsamen Gruppe, der nach Brüssel in das Ende des 15. Jahrhunderts zu verlegenden Tapisserien mit feinlinigem Damast, deren bekanntestes Stück der Teppich mit Salomon und der Königin von Saba in der Poldi-Pezzolisammlung in Mailand ist, hat das Metropolitanmuseum ein Glanzstück als Geschenk P. Morgans: die triumphierende Kirche, deshalb bemerkenswert, weil der Teppich bereits vor mehr als zehn Jahren 1 Million Franken kostete. Dieser Brüsseler Teppichfamilie um 1500 rechnet auch die herrliche Folge des Marienlebens der Kgl. Sammlung in Madrid zu, die in der älteren Forschung irrigerweise stets auf die Gebrüder von Eyck zurückgeführt wird. Die Mehrzahl der durch ihre feine Seidentechnik ausgezeichneten meist figurenreichen Tapeten scheint nach den vorkommenden Bildnissen und historischen Umständen zu schließen für den habsburgisch-burgundischen Hof, für Kaiser Max, Philipp den Schönen und ihre Familie gewirkt zu sein. Freilich ist das Feststellen von Bildnissen geschichtlicher Persönlichkeiten in den Köpfen der allegorisch-religiösen Teppichbilder zu einem wahren Sport ausgeartet, um dadurch die Stücke wertvoller erscheinen zu lassen, und deshalb ist in dieser Hinsicht Vorsicht am Platze. Seit dem Ende des 15. Jahrhunderts bis in das Ende des 18. Jahrhunderts wird Brüssel der Hauptsitz der niederländischen Bildwirkerei. Auf die erste große Blütezeit, die Epoche Maître Philipps (1500—1530, Abb. 3) und Bernhard von Orleys, folgt in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ein gewisser Stillstand, bis durch Rubens und seine Schule seit rund 1620 eine neue zweite Blütezeit beginnt. Im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts wird der nationalflämische Stil von französischen Stilelementen, von der Kunst Lebruns und Mignards durchsetzt. Die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts bezeichnet dann einen dritten Höhepunkt. Die Teppiche, die damals aus den weltberühmten Häusern von de Vos und van der Borght (Abb. 2), von Leyniers u. a. hervorgingen, geben in der Feinheit der Textur und des Stils den besten Pariser Gobelins

Abb. 4. Aus der Huldigung der Künste nach Boucher. Gobelinmanufaktur 1761. — Kunsthandlung Haberstock. (Aus Schmitz, Bildteppiche.)

wenig nach. Die Stärke dieser wundervollen mit Seide reich gehöhten Textilgemälde liegt in den malerischen Tönen und in den Landschaften. Das Figürliche schließt sich an Teniers, van der Meulen, van Schoor usw. an; auch französische Meister, Stecher aus Watteaus Nachfolge wurden als Vorbilder für Genreszenen benutzt. Gottlob besitzt Deutschland in den Museen von Köln, Nürnberg und München, im Dom in Aachen und sonst bezeichnende Werke dieser Art, so die van der Borghtteppiche aus dem ehemaligen Wespienschen Hause; desgleichen ist Glänzendes der Art in den Schlössern von Dresden und Wien. Zur reinen Landschaft gehören die „Verdüren“, die in Brüssel, in Audenarde, wonach sie meist benannt werden, in Delft, im Haag und

ſicherlich an mehreren anderen Orten hergeſtellt worden ſind. Ihre Blütezeit iſt um 1700.

Die Bildwirkerei Frankreichs beginnt erſt mit der Auflöſung der burgundiſchen Herzogsmacht durch Ludwig XI. in dem letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts. Mittelfrankreich, namentlich die Touraine wird auf ein halbes Jahrhundert hinaus das Zentrum der franzöſiſchen Bildteppichkunſt. Hier, vielleicht in Tours ſelbſt, entſtand erſtens eine Reihe von Kirchenteppichen mit figürlichen Darſtellungen, meiſt Rücklaken und Antependien, von denen eine Anzahl auch nach Niederdeutſchland ausgeführt wurden (Altarbehang aus Hinnenburg im Muſeum in Prenzlau); zweitens iſt dort vor allem die Entſtehung der Teppiche mit Blumengrund, „à mille fleurs" zu ſuchen, die durch Macquet de Vaſſelot und Falke zuerſt lokaliſiert worden ſind. Glanzſtücke aus der Blütezeit dieſer Arbeiten, dem erſten Viertel des 16. Jahrhunderts, befinden ſich wiederum in Amerika, ſo in der Sammlung Blumenthal in New York und im Muſeum in Boſton. Die Art hat ſich übrigens, wenn auch ſtark verbauert, bis in das Ende des 16. Jahrhunderts gehalten. Ein reiches Lager ſolcher Millefleursteppiche (ohne Figuren, nur mit kleinen Tieren und Wappen) beſitzt das Geſchäft von Bernheimer in München. Während des Schreibens dieſer Zeilen erwarb die Altkunſt G. m. b. H. einen beſonders ſchönen Touraineteppich um 1520, das Ausladen von Vieh und Geflügel aus einigen Segelſchiffen darſtellend. In der Mitte des 16. Jahrhunderts tritt neben dieſer nationalfranzöſiſchen Richtung der italieniſche Hochrenaiſſanceſtil mit der Errichtung der kgl. Manufaktur von Fontainebleau auf. Um 1600 beginnt die Blüte der Pariſer Ateliers, unter denen vier hervorragten. Das des Commans und de la Planche war vielleicht das fruchtbarſte. Von de la Planche rühren die Teppiche mit der Erziehung Ludwigs XIII. im Ritterſaal des Hildesheimer Domes her, die V. C. Habicht in den Monatsheften veröffentlicht hat. Welche Vorſicht beim Reinigen verſtaubter und verblaßter Teppiche geboten iſt, zeigt ſich übrigens an dieſer Folge deutlich. Ein vor wenigen Jahren zur Probe gereinigtes Stück dieſer Serie hat ganz übel ſchreiende Töne angenommen. Ein bezeichnendes Pariſer Stück, drei Dichter darſtellend in einer breiten für die Pariſer Bildteppiche charakteriſtiſchen Kartuſchen- und Rollwerkborte iſt auf der letzten großen Auktion bei Lepke von Herrn Lippmann erſteigert worden (November 1919, im Katalog Nr. 1839, Nr. 438, als Italieniſch bezeichnet). Es trägt das P und die Lilie von Paris und die Marke eines Meiſterwirkers M. F., von dem weitere Arbeiten in Paris und Wien ſind. Das Stück gehört zu einer aus Wien ſtammenden Folge von im ganzen ſechs Teppichen, die im Kunſthandel verſtreut ſind. Beachtenswert iſt der Preis von 181 000 Mark für ein derartig künſtleriſch und kunſtgeſchichtlich wertvolles und ſeltenes Werk, während der folgende Aubuſſonteppich der Mitte des 18. Jahrhunderts, Bauern und Schäfer und eine Schaukelſzene nach Huets Stich, über 220 000 Mark brachte. Er gehört einer häufigen Gattung an, und würde von dem Kunſtforſcher neben dem Pariſer Renaiſſanceteppich kaum beachtet werden. Im Handel aber iſt er eine „gängige Ware" wegen des Formates, der Darſtellung und wegen ſeiner viel leichteren Verwendbarkeit für das vornehme Zimmer in Verbindung mit Möbeln des 18. und 19. Jahrhunderts. Aus dem gleichen Grunde erreichten z. B. auch die Beauvaisgarnituren auf dieſer Auktion ſolche ſtupenden Preiſe (bis über 600 000 Mark). Dies ſei hier eingeflochten, da es, im Gegenſatz zu den übrigen Verhältniſſen anzeigt, wie ſehr auf dem Gebiete der Bildwirkerei der Maßſtab des Kunſtforſchers und der des Kunſthändlers und -käufers voneinander abweichen können. Mit Ludwig XIV. beginnt die Geſchichte der Pariſer Gobelinmanufaktur, die eine hundertjährige, faſt ununter-

brochene Glanzzeit darstellt, und über deren Geschichte wir durch das vierbändige monumentale Werk von Fénaille und Calmette genauestens unterrichtet sind. Die Werkstätten von Beauvais und Aubusson kommen hinzu, um das Bild der französischen Tapetenwirkerei des 18. Jahrhunderts zu einem der großartigsten zu machen, das uns die Geschichte der Kunst und des Kunsthandwerks darbietet (Abb. 4). Italien, England, die skandinavischen Länder, Spanien und Rußland, sie alle treten dagegen völlig in den Hintergrund, trotz mancher trefflicher Schöpfungen; daher sind sie auch in den „Bildteppichen" nur kurz behandelt. Ein Verzeichnis mit Markenbeispielen bildet den Schluß des Buches.

Da unser Werk eine gewisse Handlichkeit bewahren sollte, so mußte aus einer nach Tausenden zählenden Masse hervorragender Bildtapeten nur eine verhältnismäßig kleine Auswahl des Besten und Charakteristischen getroffen werden. Auch ist es klar, daß nur die großen Züge der Geschichte, die Hauptgruppen hervorgehoben werden konnten, während viele Punkte in der Schwebe bleiben mußten, und viele selbst wichtige Fragen nicht einmal aufgeworfen werden durften. Eine klare Scheidung der Verdüren nach solchen von Brüssel, von Audenarde, von Aubusson und Beauvais, um ein Beispiel für viele anzuführen, harrt noch der Durchführung. Bei Händlern und Kennern gehen diese Begriffe noch sehr durcheinander. (Eine Brüsseler Verdüre ist aber doch die als „Audenarde (?)" abgebildete Parklandschaft des Kunstgewerbemuseums Abb. 134.) Es werden uns fast täglich Bildteppiche, selbst solche von Qualität vorgeführt, die wir trotz so vieljähriger Beobachtungen selbst noch nicht einmal einwandfrei bestimmen können; eine völlige Aufteilung des Materials wird aber auf diesem Gebiet bei der Seltenheit bezeichneter Stücke und bei der großen Masse von provinziellen Arbeiten niemals auch nur annähernd erreicht werden. Wie viele Manufakturen namentlich aus den französisch-belgischen Grenzländern sind urkundlich bekannt, von denen kein Erzeugnis bisher gesichert ist!

Seit dem Abschluß des Buches „Bildteppiche" und der lange währenden Drucklegung hat sich, dank besonders dem freundlichen Entgegenkommen des Berliner Kunsthandels viel bedeutendes neues Material an Bildteppichen angesammelt; dieses soll später in einem größeren und umfangreicheren Buch, für das die Vorbereitungen im Werke sind, verarbeitet werden. Für Mitteilung von Nachrichten über Bildteppiche und Übermittelung von Photographien ist der Verfasser zu großem Dank verpflichtet.

Die Zeit und der Markt

Kunstpolitik

Vom kunstgeschichtlichen Unterricht[1]

Eugen Lüthgen, Jurist und Kunsthistoriker, Privatdozent an der Universität Bonn, beklagt in seiner Broschüre die Einstellung des heutigen, kunstgeschichtlichen Hochschulunterrichts auf philologisch-literarische Probleme, wie auch ein Spezialistentum, das die großen, formgeschichtlichen Zusammenhänge, wie sie in den Werken eines Wölfflin, Riegl, Wickhoff, Dvořak niedergelegt sind, verdeckt. Der Verfasser erstrebt eine Schulung zur vergleichenden Kunstbetrachtung, verwirft aber die naturwissenschaftliche Methode, in der nur „äußerliche Ähnlichkeiten, Abhängigkeiten, Beziehungen irgend beliebiger aus dem Zusammenhang herausgerissener Einzelformen" festgestellt werden.

Lüthgen gibt an, daß im Wintersemester 1914/15 an deutschen Universitäten wöchentlich etwa 130 Stunden Kunstgeschichte gelesen wurden, in denen nur 14 Themen teils die Kunstform oder die Entwicklungsgeschichte von Kunstformen betrafen. Sollte es nicht inzwischen im Wintersemester 1919/20 besser geworden sein? Auch beschränke sich, wie jede Statistik der kunstgeschichtlichen Vorlesungen der letzten Jahrzehnte erweise, die akademische Forschung sehr mit Unrecht auf fünf Jahrhunderte, von der romanischen Kunst bis zum Barock. Lüthgen beklagt, daß infolge einmal herrschender Überlieferung die altchristliche Kunst, die ein Grenzgebiet zwischen Archäologie und Kunstwissenschaft darstellt, von beiden Wissenschaften vernachlässigt wird, daß Fragen der „Formentwicklung, Wandlung und Rassenmerkmale" bis jetzt von beiden kaum gestellt, viel weniger gelöst worden sind. In das Lob auf Josef Strzygowski in Wien, der im Anschluß an das kunstgeschichtliche Seminar der Wiener Universität einen großartigen, kunstgeschichtlichen Apparat zur Erforschung des Ostens und seine Einbeziehung in den Gesamtkomplex der Kunst angelegt hat, wird derjenige gerne einstimmen, der die Werke dieser Sammlung einmal besichtigte. Durch Strzygowskis Erschließung fernster Kulturkreise wurde der Bann der Einstellung auf das Schönheitsideal der Antike und der Renaissance gebrochen.

Von Lüthgens Reformvorschlägen scheinen uns folgende einer Berücksichtigung wert zu sein: Schulung des Auges möglichst vor Originalen, Erklärung der Gesetzmäßigkeit der künstlerischen Komposition an ausgesuchten Kunstwerken, vor allem organischerer Zusammenschluß von Vorlesung und Seminarübung, kunsthistorisches Praktikum in einer öffentlichen Sammlung oder, wo das nicht möglich erscheint, in den Kirchen, vor Kirchenschätzen oder profanen Bauwerken. Hingegen ist die genaue Festlegung der Hilfswissenschaften, die Lüthgen vornimmt, wie Kirchengeschichte, Dogmatik, Symbolik, Ikonographie, Staaten- und Kulturgeschichte, lateinische und mittelalterliche Inschriftenkunde, Quellenkunde zur Geschichte, Epigraphik, Paläographie, Literaturgeschichte und der Nachweis der Teilnahme an Übungen über Quellenkunde, Archäologie und Paläographie zu weitgehend und zu pedantisch. Wichtiger bleibt wohl, wie Wölfflin es fordert, die Beteiligung an einem Kursus im Zeichnen.

Und im übrigen: Kunstgefühl sitzt oft in den Fingerspitzen. Die beste, formal-ästhetische Unterweisung nützt nichts, wenn sie nicht auf von der Natur vorgebildete Sinne trifft. Daher gibt es viele kunsthistorische Gelehrte unter den Studierten, aber wenig künstlerische Menschen.

Sascha Schwabacher.

[1] Eugen Lüthgen, Die Aufgaben der Kunst und des kunstgeschichtlichen Hochschulunterrichts. Reformvorschläge. Kurt Schroeder, Verlag, Bonn und Leipzig 1919.

Sammlungen

Der Ausverkauf in der Hamburger Kunsthalle

Die Hamburger Presse ist zum Teil sehr erregt, daß kürzlich aus dem Bestand der Kunsthalle etwa 500 Bilder für die Summe von rund 400000 Mark unter der Hand an einen deutschen Kunsthändler verkauft worden sind. Denn, so heißt es, die Bilder seien zum Teil sehr viel mehr Wert gewesen als die Taxe des Direktors errechnet habe und deshalb verurteilt man das Vorgehen der verantwortlichen Instanz, die den Kreis der Angebote scheinbar viel zu eng bemessen habe.

Grundsätzlich ist zu diesem Fall zu bemerken, daß man es heute nur begrüßen kann, wenn unsere öffentlichen Sammlungen allgemein von dem Ballast jener Werke, die einmal durch Zufall oder Stiftung in einer Zeit minderen Geschmackes in den Besitz der Museen kamen, endlich befreit werden. Auch ist es in jedem Falle zu begrüßen, daß die bei einem derartigen Verkauf erzielte Summe in erster Linie der lebendigen Kunst zugeführt wird. Der Direktor eines Museums hat immer, wenn er kein trostloser Banause ist, genug Zeitgewissen in sich, um die letzte Verantwortung

für solche Taten vor der Öffentlichkeit zu tragen. Aber zugegeben selbst, daß in diesem Fall die Klagen aus der Bürgerschaft berechtigt wären, so bleibt dennoch die Tatsache als solche vorbildlich und das Beispiel in Hamburg sollte gerade jetzt befeuernd auch auf andere Provinzsammlungen wirken, bei denen die allgemeinen Verhältnisse ganz ähnlich liegen. Ich glaube auch nicht, daß es richtig ist, einem Museumsdirektor einen Vorwurf zu machen, weil er sich nicht als guter Geschäftsmann erwiesen hat. Der richtige Weg wäre zweifellos der einer öffentlichen Versteigerung gewesen, bei der auch das neutrale Ausland hätte mitbieten können. Dies würde dem Direktor der Kunsthalle die Angriffe erspart haben, denen er sich jetzt — nicht ganz ohne eigenes Verschulden — ausgesetzt sieht. Da sich im übrigen die Einzelheiten dieses Falles unserer Beurteilung entziehen, mag das Beispiel anderen zur Warnung dienen. Die Tat war gut, die befolgte Taktik vielleicht dagegen verkehrt.
B.

Das neue Museum antiker Kleinkunst in München

Unter Leitung von Univ.-Prof. Dr. Sieveking sind in den letzten Monaten die Bestände des früher in der Neuen Pinakothek aufgestellten Antiquariums, dazu die bisher in der Glyptothek untergebrachte Sammlung Arndt und die Vasensammlung zu einem Museum vereinigt worden, das Anfang Februar eröffnet wurde. Die Sammlung zerfällt in zwei, räumlich leider voneinander getrennten Abteilungen, von denen das Erdgeschoß der Alten Pinakothek die griechisch-römischen Gegenstände antiker Kleinkunst beherbergt, während die ägyptische Abteilung im Obergeschoß des Kunstausstellungsgebäudes am Königsplatz untergebracht wurde.

Grecos „Christus in Gethsemane"

ehemals im Kloster Las Saluevas in Madrid wurde für die National Gallery erworben.

Berlin

Der größte und wichtigste Teil der Gemäldesammlung des verstorbenen Marcus Kappel, der als Vermächtnis den Staatsmuseen zufiel, soll in einem besonderen Kabinett im Kaiser-Friedrich-Museum (ebenso wie die Sammlungen James Simon und Thiem) aufgestellt werden. Da erhalten auf der niederländischen Seite der Gemäldegalerie die besten Stücke aus dem Oberlichtsaal von Kappels Haus in der Tiergartenstraße ihren Platz; voran Rembrandts Selbstbildnis aus seinem Todesjahr, bezeichnet 1669, das 1655 gemalte farbenglühende Bild von Christus und der Samariterin, für das die Galerie schon den Entwurf besitzt, zwei Studienköpfe des Meisters, gleichfalls aus seiner reifsten Zeit, eine seiner seltenen Landschaften; dann von Hals das große Bildnis der Katharina Roosterman, Terborchs „Kartenpartie", Steens „Hochzeit" und „Zeitungsleser", Pieter de Hoochs „Stickerin", Hobbemas „Weg am Kanal", Ruisdaels „Westfälischer Bauernhof am Walde" und „Blick auf Haarlem", Potters „Abendrast des Farmers".

Ausstellungen

Hannoversche Sezession

Die kleine Gruppe Hannoverscher Sezessionisten stellt gegenwärtig zum drittenmal in der Kestner-Gesellschaft aus. Einige Gäste von auswärts, wie Felixmüller, Nolde, Kokoschka und Johannes Molzahn, der dem engeren Sturm-Kreis angehört, runden das Gesamtbild ab, ohne es sehr wesentlich zu beeinflussen. Diese Feststellung ist wichtig. Denn sie beweist, daß die stärkeren Persönlichkeiten in diesem Kreise auch die Nähe klassifizierter Führer der deutschen Moderne nicht zu fürchten brauchen. Einige ältere Werke, die man dem Kestnermuseum entlieh, darunter die problematische Kreuztragung Dürers, sollen offenbar die engen Berührungspunkte aufzeigen, die das Schaffen unserer Jüngsten im Ringen um die rein formalen Probleme mit den Altmeistern deutscher Gotik in Parallele setzen. Man fordert bewußt zum Vergleich heraus und der Kritiker erstaunt (hier ja nicht zum ersten Male), daß in der Tat irgendwo eine Gemeinsamkeit im Geistigen besteht, die so vieles von dem, was zwischen den Jahrhunderten auf der Basis einer humanistisch orientierten Kunstanschauung entstand, vergessen macht.

Sieht man von den Werken jener älteren Vertreter ab, die einmal vor Jahren als Schrittmacher des Neuen die reinliche Scheidung von der Kunstvereinsproduktion vollzogen und die wie Burger-Mühlfeld oder Seiffert-Wattenberg auch heute noch in Ehren bestehen, so liegt der eigentliche Akzent dieser Ausstellung auf dem, was die schöpferische Jugend Hannovers zu vergeben hat. Das Dioskurenpaar Max Burchartz und Otto Gleichmann, inzwischen längst über den engen Rahmen der Provinz hinausgewachsen, bestimmt so eigenwillig das Gesamtbild, daß neben dem Schaffen dieser beiden alles andere fast unverdient zurücktritt. Gewisse Ähnlichkeiten in der materiellen Struktur sind bei beiden unverkennbar und es läßt sich

heute noch nicht übersehen, wer von ihnen einmal im Sinne des Schöpferischen wertvoller sein wird. Burchartz scheint im Augenblick entschlossener und in sich mehr gefestigt. Er sucht das Transzendentale hinter den Dingen, die längst die letzte Realität ihres Seins verleugnen. Alles Körperhafte auf seinen Bildern unterliegt bewußt der höheren malerischen und kubistisch umgedeuteten Einheitlichkeit im Schöpferischen. Er übersteigert die Irrationalität seiner Gesichte, um letzten Klang des Seelischen zu wecken. Gotiker im Gefühl, malt er Bilder urweltlicher Primitivität, die nichts sein wollen als groß gesehene Form, gefüllt von der Musik belebter Farben. Traumwelt und Schöpfung in eins. Gleichmann hat nicht die kubistische Festigkeit seines Freundes. Nervöser im Strich, verhaltener in der Leidenschaftlichkeit seines Wollens, ringt auch er mit ähnlichen Mitteln um das große Problem der Form. Aber seiner Malerei fehlt noch die Tonalität im großen. Letztere ist bei ihm mehr geahnt als fest umschrieben. Seine frische Kraft unterliegt noch zu stark dem Sentiment. Es fehlt der Mut zum Vorstoß an die äußerste Peripherie, den Burchartz hat. Dennoch ist auch er einer von den wenigen, um die die Pole eines Neuen kreisen, das einmal da sein wird, wenn die Gärung der Zeit ihr Ziel berührt hat.

Als Dritter wäre Otto Hohlt zu nennen. Auch er ein Kämpfer um äußerste Probleme. Als Maler einem Klee innerlich sehr nahestehend, wie das die Aquarelle beweisen, die ungleich reicher sind als die Gemälde, die von einer gewissen Dumpfheit noch nicht ganz frei sind. Auch dieser Name ist zu merken; denn er verspricht Zukunft. Über Kurt Schwitters und seine Merzmalerei braucht hier ausführlicher nicht gesprochen zu werden, nachdem dies Spengemann im letzten Jahrgang dieser Zeitschrift getan. Nur so viel sei allen gesagt, die mit einem billigen Witz diese Dinge in Bausch und Bogen abtun wollen und Anna Blume, das ungezählte Frauenzimmer, zum fröhlichen Unterhaltungsstoff dieser ach so dunklen Tage erkürten, daß es auch in der Kunst immer wieder Dinge gibt, die jenseits jener Alltagsmoral stehen, auf der ein braves Kunstphilisterium seine überlegene Weisheit gründet. Für mich ist Schwitters ein sehr ernstes Problem und sein Schaffen durchaus nicht lächerlich. Selbst klebend, hämmernd und nagelnd bleibt er immer noch Künstler. Denn er bildet, wenn andere malen, ohne es je bis zum Bildner zu bringen. Wäre er aber nicht da, die Geistigkeit dieser Zeit würde etwas entbehren, so wie Peter Schlemihl seinen Schatten. — Ein feines in sich gekehrtes Talent ist endlich noch Bernhard Dörries, der in diesem Kreis von Stürmern und Drängern wie einer jener besten Nazarener wirkt, die heute wieder unserem Bewußtsein entgegenwachsen. Ein Kinderbildnis von seiner Hand erinnert von ungefähr an jene reifen Porträts des frühen Thoma. Auch den Namen einer Paula Modersohn möchte man nennen. Und das Seltsamste: Dieser junge altmeisterliche Maler gehört eng zu der anderen Jugend, die noch im heißen Ringen um größere Ziele steht.

Eine kleine Auswahl von Plastiken und kunstgewerblichen Arbeiten (dazu eine feingewählte graphische Abteilung, aus der u. a. Plünneckes „Marseillaise“ hervorragt) runden das reiche Gesamtbild dieser Ausstellung ab, über die im einzelnen noch manches zu sagen wäre. Archipenkos Marmor „Knabe mit Katze“ ist an sich eine Sehenswürdigkeit. Neben ihr bestehen trotzdem Ludwig Vierthalers reich bewegte Figuren, die bestes deutsches Kunstgewerbe sind, während Hannover in Otto Gothe den Bildhauer hat, der in sich die reichste Entwicklungsmöglichkeit verschließt. B.

Eine Ausstellung von Arbeiter-Kunst in Berlin

Nichts ist vielleicht so bezeichnend für den Tiefstand der heutigen „Kultur“ als das Verhältnis von Kunst und Volk. Was bedeutet denn eigentlich die Kunst heute noch? Luxusobjekt gewissen, eng begrenzten Kreisen, Liebhaberei des Snob, Marktware wie jeder andere Handelsartikel — für die große Masse höchstens noch ein Kuriosum. Vereinsamt, isoliert, zersplittert führt sie in Museen, Sammlungen und gelegentlichen Ausstellungen ein von der Außenwelt mehr oder weniger abgeschlossenes Dasein. Mit einem Wort: Die Kunst ist heutzutage nicht mehr eine Angelegenheit der Allgemeinheit, sondern Privatsache.

Es ist klar, daß dieser Zustand auf die Dauer unhaltbar ist. Die Kunst kann und darf sich nicht damit begnügen, Leckerbissen für verwöhnte Gaumen zu sein, sondern sie muß wieder „tägliches Brot“ für alle werden, wenn sie wahrhaft leben soll. Und andrerseits bedarf unser graues, mehr und mehr in Mechanisierung versinkendes Dasein der inneren Durchstrahlung, Erwärmung, Beseelung, die nur die Kunst ihm gewähren kann. Der „Arbeitsrat für Kunst“, eine Schöpfung der Revolution, hat es sich zur Aufgabe gemacht, die verlorene Einheit von Kunst und Volk wieder herzustellen, und zu diesem Zweck vor allem die im Volk verborgenen künstlerischen Kräfte freizulegen. Der erste

Schritt auf diesem Wege ist eine Ausstellung in Berlin, die in der Petersburger Straße 39, also an der östlichen Peripherie, stattfindet. In dieser Ausstellung kommen fast ausschließlich Arbeiter und Kinder zu Wort. Namen werden nicht genannt; die einzelnen Werke sind unverkäuflich; sie sollen allen gleichmäßig gehören, die Freude daran haben.

Was da zu sehen ist, besonders an Kinderzeichnungen, bei denen die oft verhängnisvolle Verbildung durch Zeichenunterricht, Berührung mit Kitsch, Einwirkung von Erwachsenen usw. noch nicht zu spüren ist, gibt zu denken. Da sind Szenen aus dem Aquarium, farbig entzückend und mit feinstem Erfühlen der Bewegung der verschiedenen Tiere, ein phantastischer Urwald mit einer fast raffiniert wirkenden ornamentalen Belebung der Fläche, ferner Schiffe, flitzende Kanoes und ein prachtvolles Blatt mit Kindern, Hund und Baum. Von einem Arbeiter verraten drei Köpfe in Kohlezeichnung eine nicht gewöhnliche Begabung. Auch in einigen plastischen Arbeiten spürt man künstlerischen Gestaltungswillen. Blätter von Chagall, Feininger, Topp, Burchartz zeigen verwandtes Empfinden und fügen sich so dem Gesamtbild glücklich ein. Bruno Taut bringt das Modell eines Glashauses, Max Taut Entwürfe zu Kleinsiedlungs-Häusern.

Die Ausstellung zeigt deutlich, wieviel elementares künstlerisches Leben im Volke schlummert. Es wäre ein Jammer, wenn der hier gemachte Anfang nicht weiter ausgebaut werden sollte. Deshalb ergehe an alle, die lebendig in unserer Zeit stehen, der Ruf: schafft Ausstellungen fürs Volk; gebt auch dem Proletarier die Möglichkeit, sich künstlerisch frei zu äußern und in die Öffentlichkeit zu treten. Walter Passarge.

Frankfurter Ausstellungen

Ein künstlerisches Ereignis, das seine Bedeutung weit über die engen Mauern unserer Stadt hinausstrahlt, ist die Ausstellung des gesamten graphischen Werkes von E. L. Kirchner bei Ludwig Schames, dem Salon, der sich mit Recht für diesen monumentalsten Expressionisten seit jeher eingesetzt hat.

Der zur Zeit in der Schweiz von den seelischen und körperlichen Nachwehen des Kriegs Erholung suchende, nun bald vierzigjährige Künstler breitet hier ein in seiner Vielseitigkeit erstaunliches Schaffensresultat von 300 Blättern aus, Kohle- und Bleizeichnungen, Aquarelle, Pastelle, Lithographien, Radierungen, vor allem aber ganz groß geartete Holzschnitte. Man spricht heute so gern von der neuen Gotik: hier in Kirchners Holzschnitten ist sie zur Wirklichkeit geworden. Man darf, ohne zu übertreiben, an das Höchste erinnern, an Dürers Apokalypse. Nur daß Kirchners Figuren aus der Naivität des mittelalterlichen Malers in die Bewußtheit eines modernen Menschen übertragen sind. Da gibt es bei ihm Landschaften von einem barocken Furor vielzackiger Berglinien und Baumpartien, die an die deutschen Graphiker des Donaustils, an Altorfer, Hirschvogel, Lautensack, gemahnen. Aber daneben wieder hängen geschmeidige Lithos und farbige Kohlezeichnungen von Pariser Artisten- und Kokottenszenen, stille Landschäftchen, die durch geschmacklich erlesene Töne Räumlichkeit und eine zarte Luftperspektive uns vorzaubern, endlich hingehauchte Radierungen, wie sie Rodin in seinen Mußestunden einst zu schaffen pflegte. Doch Kirchners Gewaltigstes, weil sein Eigenstes, sind immer noch die großen Holzschnittköpfe, wo er alle technischen Möglichkeiten uns spielend vorführt: den schlichten Umriß auf hellem Papier, dann die Form, die sich aus schwarzem Grund entfaltet, schließlich die kleinteilige, strichelnde Art, die zwischen diesen beiden Polen steht. — Mir persönlich gefiel besonders das als zusammenhängende Silhouette gesehene Porträt seines Freundes Henry van de Velde, dessen charakteristische Züge in dieses große Schwarz wie mit der Radiernadel hineingezeichnet erscheinen.

Neben einer Persönlichkeit wie Kirchner haben es die einheimischen Künstler recht schwer, Niveau im Eindruck auf den Beschauer zu halten. Der feine Hermann Lißmann versucht sich, wie seine Ausstellung bei Zingler beweist, neuerdings auch in Holzschnitten, die ihm aber im Wollen und Können weniger gelingen, als seine schön komponierten Aquarelle: in seiner beherrschten Buntheit erinnert er an die Präraffaeliten oder vielleicht noch mehr an deren Wiedergeburt im Nazarenertum. Sollte es nicht auch einen formal gerundeten Expressionismus dieser gezähmten Seelenhaftigkeit heute wieder geben?

Der architektonisch epische Gegenpol zu diesem Lyriker ist August Babberger, der große freskenhafte Bilder im Kunstverein zeigt: „Rechtwinklig an Leib und Seele", wie Nietzsche seinen neuen Übermenschen sich wünscht, arbeitet dieser Jünger Hodlers, vor allem auch mit dem künstlerischen Gestaltungsprinzip der Parallelität und der Wiederholung. Für solche abstrakte Formensprache einer streng durchgeführten Komposition, die das ernste Pathos der Gotik, des alten Michelangelo erstrebt, kommen einem die Farben häufig zu lebendig bunt vor. Man

wünschte auch hier eine mehr stilisierende Abgerücktheit, in der Art gotischer Wirkteppiche und Glasfenster, romanischer Wandmalereien: sicherlich liegt in solchen Monumentalaufgaben, die aufs engste mit der Baukunst verwachsen sind, das hohe Ziel der Babbergerschen Stilentwicklung, wie es denn bereits von seiner Frau in Applikationsarbeit genähte, musivisch wundervolle Wandbehänge gibt.

Von der andern Seite, der barock-malerischen, sucht Wilhelm Steinhausen das Problem des monumentalen, speziell des religiösen Wandbildes zu lösen. Mit seiner Ausmalung der Sachsenhäuser Lukaskirche (entstanden 1912 bis 1916) hat sich der „Rat für künstlerische Angelegenheiten" jüngst deshalb beschäftigt, weil sie in offenbarer Disharmonie stand zu den mächtigen Kronleuchtern, die der im Krieg gefallene Erbauer, der hochbegabte Carl F. W. Leonhardt (1881—1918), hier angeordnet hatte. Meister Steinhausen verlangte nun deren Entfernung, und der „Rat für künstlerische Angelegenheiten" hielt es für grundsätzlich unerlaubt, dem baukünstlerischen Willen eines Toten entgegenzuhandeln. Gerechterweise muß man sagen, daß beide Künste, die Architektur wie die Malerei, der Lukaskirche in sich vollendete Werke schufen, die freilich, wie das bei ausgesprochenen Individualitäten oft der Fall ist, gar nicht aufeinander Rücksicht nahmen: eine streng raummäßige Baukunst, in ihrem basilikalen und ornamentalen Charakter den Gleichklang früher Romanik skandierend, dagegen die in Felder eingespannten Leinwände Wilhelm Steinhausens in der Technik eine zarte Licht- und Luftmalerei mit stärksten Kontrastwirkungen gebend, in ihrem Inhalt die ganze Psychologie des neuzeitlichen Protestantismus mit seiner Menschenliebe und Gottessehnsucht — also vollkommen das Vermächtnis Rembrandts — erfüllend. Diese für Steinhausen typische Malkultur der Barockperiode — auch Tintoretto ließe sich hier nennen — kommt vor allem auch in seiner Graphik, Steindrucken und Radierungen zum Ausdruck, von der der Kunstverein jetzt wieder eine Anzahl Blätter ausstellt, prachtvoll besonders in dem mächtigen Pathos von figürlicher Bewegung und landschaftlicher Beleuchtung der eine Stich „Christi Versuchung".

Von sonstigen Ausstellungen ist bei Herbert Cramer zu nennen eine Sammlung Ölbilder des im Farbenton dumpfen, in seinen grotesken Gestalten absichtlich schwerfälligen Otto Gleichmann (Hannover) und von Max Schwerdtfeger (Frankfurt a. M.) eine Reihe perverser Phantasien, mit bunter Ölkreide furchtbar fleißig auf schwarzes Papier gezeichnet, die literarisch an Edgar Allan Poe und Flaubert oder ethnographisch an Holzfiguren der Polynesier anknüpfen. Auch H. Trittler, Inh. Paul Schiltz, hat jetzt am Goetheplatz ein graphisches Kabinett eingerichtet: von dem bekannten Illustrator und Exlibriskünstler Willy Geiger sieht man die gewohnten Blätter mit Stierkämpfen, galanten Szenen usw., die sich auf der bewährten Überlieferung Max Klingers, Goyas, Beardsleys aufbauen. In ihrer expressionistischen Gestaltung zukunftsverheißender erscheinen allein der radierte Zyklus „Carmen" (Verlag Bruno Cassirer, Berlin) und die Lithographienfolge zu Wedekinds „Lulu" (Roland-Verlag, München-Dachau). Beide graphische Reihen sind 1919 entstanden.

Eine sehr zu begrüßende Neuerscheinung unserer Frankfurter Kunstliteratur sind die illustrierten Einzelführer des Kunstgewerbemuseums von Direktor Prof. Rob. Schmidt, die in lebendiger Beziehung zur Kulturgeschichte jedesmal ein abgeschlossenes künstlerisches Gebiet ausgezeichnet darstellen. Bis jetzt liegen fünf Heftchen vor über das Frankfurter Fürsteneckzimmer (Deutsche Renaissance 1614/15), den Meißener Tafelaufsatz von J. J. Kändler (kurz nach 1750), die erste Medaille der italienischen Renaissance (ein von Antonio Pisano, gen. Pisanello, auf Kaiser Johann VII. Paläologus von Byzanz [1425—1448] geprägtes Stück), über ein Höchster Porzellan-Service (mit Szenen aus Montignys Singspiel „Rose et Colas" (zwischen 1775 und 1780 entstanden) und über deutsche Hafnerarbeiten der Gotik und der Renaissance. Fritz Hoeber.

Breslau

Die Galerie Arnold zeigt in ihrer Februar-Ausstellung eine Kollektion von Gemälden und Aquarellen Max Pechsteins. Ferner enthält die Ausstellung eine Reihe interessanter Plastik und Handzeichnungen der hiesigen Bildhauerin Margarete Moll, sodann eine erlesene Sammlung der wichtigsten Graphik von Emil Nolde und mehrere Hauptwerke von Liebermann, Slevogt und Trübner.

Leipzig

Frühere Erfolge des Kunstvereins mit Ausstellungen älterer Malerei aus Leipziger Privatbesitz ermutigten zu einer Art von sicherlich noch nicht erschöpfender Nachlese. Die Januar-Februarausstellung brachte, alle Räume füllend, in der Hauptsache 17. und 18. Jahrhundert, vor allem italienische Meister wie Luti, Luca Giordano, Francesco Solimena, Magnasco, die Herr Platky sammelt. Dann einige deutsche Bilder aus dem ersten Drittel des 16. Jahrhunderts, Hol-

länder und Belgier um 1600, darunter einen Cornelis van Haarlem „Lustige Zecher" (im Besitz des Herrn Konsuls Moslé) und schöne Landschaften des Jodokus de Momper. Endlich französische, englische, deutsche Arbeiten des 18. Jahrhunderts und bis ins 19. Jahrhundert hinein, zum Teil anonym oder notgetauft. Für Kunsthistoriker allerlei Raritäten und Anlaß zum Rätselraten, aber auch für den Kunstfreund Anregung genug, vor allem zum Selbstsammeln. — Unergiebig die Ausstellung, die vorausging, bis auf eine Kollektion von Oscar Moll, der jetzt in Breslau lebt. Man kennt seine Art: beste französische Erziehung, entwickelte Cézanneschule, viel Geschmack, mehr noch: Kultur. Aber wenig Blut; man möchte auch wissen, ob er ein Skelett hat und warum er seine unsterbliche Seele so schamhaft verbirgt. Alles wird blumenhaft unter den allzu wissenden Händen, Landschaft, nackte Frau; das Stilleben gerät natürlich am besten. Nie doch wird er etwas verderben; er kennt seine Grenzen. Für die Leipziger Künstler vortreffliche Gelegenheit, etwas und gerade dieses zu lernen. Dann ein Kupferschnittzyklus des Leipziger Graphikers Curt Hoelloff, 24, zum Teil farbige Blätter. Er hat etwas zu sagen und tut es auf sehr eigene Art. Von ihm und seiner Kupferschnitt-Technik könnte in diesen Blättern einmal Weiteres berichtet werden. — Ende Januar eröffnete die Galerie Remmler & Co. eine Pechstein-Ausstellung von einigen 30 Bildern und etwas Graphik, ältere Arbeiten (bis 1909 zurück) aus Leipziger Privatbesitz, ergänzt durch Wandergut des Kunsthandels. Im Gesamteindruck ein wenig deprimierend. Man hat, offenbar um dem Leipziger Bürger „neue Kunst" in einer bekömmlichen Form zu präsentieren, zu viel auf jenes Zahme und Hübsche hin arrangiert, das diesen Künstler mehr als andere seines Kreises populär gemacht hat. Aber das ist nicht der ganze Pechstein und sicherlich nicht der beste Teil seines Temperaments. Schlimm genug für Leipzig, daß man diese Ausstellung trotzdem als ein künstlerisches Ereignis buchen muß.

Ewald Bender.

Rom

Wie die Tribuna meldet, wird die Stadt Rom im Herbst dieses Jahres zur Erinnerung an die vor 50 Jahren erfolgte Proklamation als Hauptstadt des neuen Königreichs eine größere rückschauende Ausstellung veranstalten, die alles an Malerei, Plastik, Architektur und angewandter Kunst umfassen wird, was für die Geschichte der Stadt in den letzten fünf Jahrzehnten historisch bedeutsam erscheint. In der Abteilung Architektur soll der Werdegang der römischen Baukunst von 1870 bis 1920 veranschaulicht werden. Eine Tat, die hoffentlich zu der Erkenntnis führt, daß diese Periode nicht nur in Italien, sondern auch anderswo zu den traurigsten und innerlich ärmsten der ganzen Vergangenheit gehört.

Von Künstlern und Gelehrten

Paul Merse von Szinyei †

Im Alter von 75 Jahren ist der Nestor der ungarischen Malerschule in Jernye im Komitat Maros gestorben. Wenn irgendeiner jener nichtdeutschen Künstler, die in dem München der sechziger und siebziger Jahre ihre Ausbildung genossen haben, dann rechnet Merse von Szinyei mittelbar auch zur deutschen Kunstgeschichte. Als Schüler Pilotys und Ateliernachbar Böcklins erfuhr er wie Leibl und sein Kreis auf jener Münchner Ausstellung von 1869 den überragenden Einfluß der Persönlichkeit Courbets. Mit Manet, Renoir u. a. wurde er damals ein Pfadfinder der neuerwachenden Pleinairmalerei, deren bedeutsamstes Denkmal sein oft reproduziertes „Maifest" von 1873 ist, das sich seit vielen Jahren im Museum zu Budapest befindet. Dies ist Höhepunkt seines Schaffens geblieben, so zahlreich und beachtlich auch sonst noch die Arbeiten von seiner Hand sein mögen, die vor und nach diesem Werk entstanden sind. An Böcklin erinnern mehrere seiner Bilder aus dem Ende der sechziger Jahre, Leibls Einfluß dagegen ist vielleicht am stärksten auf dem Bildnis seines Vaters (1870) offenbar, daneben auch auf einigen Frauenporträts (Dame in Lila u. a. m.), die in den siebziger Jahren entstanden. Später ergiff ihn ganz der Zauber seiner ungarischen Landschaft. „Der wilde Mohn" von 1896 hängt als beste Probe echter Szinyeischer Landschaftsmalerei ebenfalls im Museum zu Budapest.

Hat Szinyei in späteren Jahren auch nicht mehr viel gemalt, so war doch seine Führerrolle seit dem Tage des Impressionismus in Ungarn unbestritten. Als Nestor einer jüngeren Generation präsidierte er dem berühmten Künstlerstammtisch im Café „Japan" an der Andrassy út, und hier verehrte man den alten „Pali Bazi" neidlos im Sinne seines historischen Werkes. Ich selbst habe oft und lange mit ihm in der gastlichen Stadt an der Donau zusammengesessen und konnte ihm 1911 das erste fertige Exemplar jener prächtigen Monographie von Béla Lázár überbringen, die damals in reicher Ausstattung bei Klinkhardt & Biermann erschien. Das war für den lieben

Pali Bazi ein Augenblick höchsten Glückes und am Abend gabs in dieser Stadt eine Künstlerfeier, die zu den schönsten Erinnerungen zählt, denke ich an Budapest und die wahrhaft ritterliche ungarische Nation zurück. Das Bild Szinyeis, in Lebensgröße von Leibl 1869 gemalt, befindet sich seit etwa zehn Jahren ebenfalls im Museum zu Budapest. Biermann.

Prof. Fritz Klimsch

der bekannte Berliner Bildhauer, ist als Ersatzmann für den verstorbenen Fritz Schaper vom Kultusminister in den Senat der Akademie der Künste berufen worden. Ein Beweis mehr, daß man in dem republikanischen Preußen noch lange nicht daran denkt, mit den veralteten Zöpfen einer mehr als sinnlos gewordenen Überlieferung aufzuräumen.

Alte und neue Graphik

Unter Leitung von
Dr. Karl Schwarz, Berlin W. 30,
Aschaffenburger Str. 20.

Die Schaffenden

Diese von Paul Westheim ins Leben gerufene Sammlung, die der Verlag von Gustav Kiepenheuer, Potsdam herausbringt, gibt in der Form von jährlich viermal erscheinenden Mappen Originalgraphik unserer lebenden Künstler in einer beschränkten Auflage, die sich zunächst an die Sammlerkreise wendet. Im ganzen kommen jährlich vierzig Blatt heraus und jeder Lieferung von zehn Blatt ist ein kurzer zusammenfassender Text vorangestellt, der über die Künstler und ihre Werke in knappen Strichen orientiert. (Subskriptionspreis auf die gewöhnliche Ausgabe M. 600.—) Es muß anerkannt werden, daß mit dieser Veröffentlichung eine der glücklichsten Ideen ihre Verwirklichung gefunden hat und daß diese Mappenfolge, dem lebendigen Schaffen junger Kunst gewidmet, dieser selbst heißer Ansporn zur schöpferischen Arbeit, dem Sammler aber Mittel der Orientierung werden muß, wie es ähnlich bis dahin keines gab. Ausschlaggebend ist das Programm und daß sich dies etwa den Tendenzen nähert, die „das Kunstblatt“ und jetzt auch unsere Zeitschrift überzeugungsstark vertritt, ist der Vorzug eines solchen Unternehmens. Der Erfolg des ersten Jahrgangs, der längst vergriffen ist, beweist, wie sehr Herausgeber und Verleger die Witterung der Zeit besaßen, und daß die neue Jugend unseres schwer geprüften Vaterlandes wert dieses Unternehmens war, das zu erhärten wird Aufgabe des eben beginnenden zweiten Jahrgangs dieser Folge sein.

Es liegt im Wesen alles Neuen, daß es nicht gleich Vollkommenes zu geben vermag. Unebenheiten sind natürlich und zugegeben selbst, daß von den vierzig Blatt, die der erste Jahrgang der „Schaffenden“ vereinigt, nur zwei Drittel vor letzter Kritik standhalten, so ist damit dennoch im großen ein Werk vollbracht, vor dem man sich gern in Ehrfurcht neigt. Die neue Mappenfolge erst wird erhärten, in welchem Ausmaß der Herausgeber selbst die Ziele dieser neuen Zeit überblickt, ob er einseitig verankert in den Tendenzen einer kleinen Clique sein Programm macht oder ob er in der Lage ist, von der Warte höchster Objektivität herab auch die zu sich heranzuziehen, die etwa kunstpolitisch seinem Standpunkt nicht liegen. Er wählte einen stolzen Titel. Der ist Programm und Verpflichtung zugleich. Das erstere ist durch Namen zu umschreiben, die schon guten Klang besitzen, die letztere besteht allein vor dem Gewissen der Zeit. Wir werden nach zwölf Monaten die Schaffenden vor das Tribunal fordern und dann urteilen, ob sie wert sind, weiter zu bestehen oder ob — wie wir es diesem prachtvollen Unternehmen nicht wünschen möchten — eine große Idee einseitig zur Sterilität verdammt ward. Der erste Jahrgang läßt — soviel steht fest — Lücken offen. Daß diese durch mediocrere Dinge geschlossen werden können, dies zu glauben, wäre das Verhängnis eines Unternehmens, dem heute Dank und der Wunsch nach Zukunft gebührt. B.

Kupferstich-Auktion Hollstein & Puppel, Berlin

Die Erwartungen, die man auf die Versteigerung der erlesenen Sammlung von Kupferstichen und Farbdrucken des 17. Jahrhunderts setzte, wurden durch die Anwesenheit vieler Ausländer bei weitem übertroffen. Englische, französische, holländische und dänische Antiquare hatten sich eingefunden, die Schweiz und Italien waren vertreten, und so nahm es bei dem furchtbaren Valutastande nicht Wunder, daß der größte Teil der überaus wertvollen Blätter in ihre Hände gelangte, da es den deutschen Käufern kaum möglich war, ihren Angeboten zu folgen. Den Rekord stellte ein allerdings in solcher Vollkommenheit überaus selten vorkommendes Farbenblatt in Crayon-Manier von Louis Marin dar: „Les belles musiciennes“ brachten es auf M. 63000.—! Dieser Preis kennzeichnet das Niveau der gesamten Auktion, die mit ihren 57 herrlichen Blättern von Nanteuil, ihren 16 Demar-

Fr. Wheatley. Going out Milking.

Aus der Versteigerung von Kupferstichen, Schabkunstblättern, Radierungen und Farbendrucken des 17. und 18. Jahrh. am 9.—12. Februar bei Hollstein & Puppel, Berlin.

teaus und 18 Bartolozzis das ihr gewidmete Interesse durchaus rechtfertigte. Mit Wehmut beobachtet man nur, wie allmählich alle unsere flüssigen Kunstschätze den Weg ins Ausland nehmen.

Neue Zeitschriften

1. Valori Plastici[1]

Das Land der Severini, Boccioni, Marinetti hat seit einigen Monaten die modernste Kunstzeitschrift, deren Programm schlechthin „Der Kubismus" oder in der spezifisch italienischen Zuspitzung besser gesagt „die metaphysische Kunst" lautet. Die Revue erscheint in einer prachtvollen und doch simplen Aufmachung. Auf einem Büttenpapier gedruckt, das jeden Bibliophilen zum Entzücken bringen muß, mit Bildtafeln in einem lichtdruckähnlichen Verfahren, ebenfalls auf geglättetem Bütten abgezogen, die reproduktionstechnisch kaum zu überbieten sind. Die ersten zehn Nummern dieser neuen Zeitschrift, die der Not der Zeit entsprechend, meist als Doppelhefte erschienen sind, gewähren einen vollkommenen Einblick in die Ziele des jungen Unternehmens, das vielleicht die wichtigste Ergänzung zu jenen auch in Deutschland vorhandenen Zeitschriften mit ausgesprochen modernem Programm ist. Und eines überrascht vor allem in dem Lande, das so viele futuristische Harlekinaden gesehen hat: Der Ernst und die Höhe der geistigen Beweisführung, mit der hier die Sache des Kubismus als einer internationalen Bewegung, die längst alles spielerisch

[1] Rivista d'arte. Diretta da M. Broglio. Roma 1918/19.

Provokatorische verloren hat, verfochten wird. Freilich wäre es ungerecht, wollte man sich der Tatsache verschließen, daß gerade Italien auf dem Gebiete der jungen Kunst einige Köpfe vom Schlage der Carrà, Giorgio de Chirico, Morandi u. a. besitzt, die den Picasso, Herbin, Braque, Léger des jungen Frankreich durchaus die Stange halten. Aber es verfügt auch — und dies ist fast noch erstaunlicher — über die literarischen Köpfe, die philosophisch schürfend an die Probleme der neuen Kunst heranführen. Neben den Italienern Savinio, Folgore u. a. — Carrà selbst betätigt sich hier ebenfalls schriftstellerisch — sind die Mitarbeiter international gewählt. Unter ihnen die Franzosen Clavel, André Salmon (um nur wenige Namen zu nennen) — der Holländer Theo van Doesburg und unser Theodor Däubler, der eine Folge von Aufsätzen unter dem Titel „Nostro Retaggio" veröffentlicht. — Das zweite Doppelheft der „Valori Plastici" ist dem französischen Kubismus gewidmet und gibt vor allem bildlich eine ausgezeichnete Vorstellung jener Linie, die etwa von Picasso über Braque zu Léger und dem seltsamen Plastiker Lipschitz hinführt. Kaum zu zweifeln, daß diese modernste Kunstzeitschrift gerade in Deutschland, das sich so inbrünstig auch um die letzten Probleme der neuen Kunst bemüht, bald viele Freunde gewinnen wird. Ihr Generalvertreter ist Hans Goltz in München.

Theodor Däubler hat es übernommen, demnächst die Leser unserer Zeitschrift in einem illustrierten Aufsatz mit dem Kunstschaffen des jungen Italien bekannt zu machen, was in diesem Zusammenhang nicht verschwiegen sei.

2. Feuer

Diese von Dr. Guido Bagier herausgegebene Monatsschrift für Kunst und künstlerische Kultur (Verlagsanstalt Gebr. Hofer, Saarbrücken) hat außer einer beispiellos üppigen Ausstattung nichts, was uns Grund gäbe, sie als wirkliche Bereicherung unserer viel zu zahlreichen Kunstrevuen anzusprechen. Die Mitarbeiter bunt gemischt. Neben Namen von bewährtem Klang harmlose Provinzschreiber, die bar an Geist der Zeit, hier in großspuriger Aufmachung vollkommene Plattheiten verzapfen. Dazu die verwirrende Fülle eines Materials, das nirgends eine einheitliche Linie zeigt. Eine verschwommene Physiognomie, das ist das Gesicht dieser neuen Zeitschrift, soweit die ersten beiden Hefte überhaupt Kritik gestatten. Man möchte den Aufwand bedauern, der hier einer Bagatelle geopfert wird, wenn man nicht vielleicht doch noch Hoffnung hätte, daß der sonst um das rheinische Musikleben so hoch verdiente Herausgeber allmählich das Programm findet, aus dem heraus diese Zeitschrift Schrittmacherin der jungen kulturellen Kraft des deutschen Westens werden könnte. Geht es aber in dem Stil weiter, dann ist ein großer Aufwand wirklich schmählich vertan und es bleibt nichts übrig als ein angenehmes Bilderbuch, in dem man auch die wenigen guten Beiträge (als solche nenne ich Aufsätze von Westheim, Waetzoldt, Cohen, Wygodzinski, Daniel Henry — von den rein dichterischen Gaben nicht zu sprechen) beinahe als überflüssigen Ballast empfindet. Korrektur im ganzen und im Detail tut schleunigst not.

3. Der Genius

Dem ersten Halbjahrsband dieser von Karl Georg Heise, Hans Mardersteig und Kurt Pinthus gemeinsam im Verlag von Kurt Wolff-München herausgegebenen „Zeitschrift für werdende und alte Kunst" ist pünktlich in der gleichen mustergültigen Ausstattung der zweite Band gefolgt, der in jedem Sinne einen erfreulichen Fortschritt bedeutet. Zugegeben, daß auch in diesem Heft vollkommenes noch nicht erreicht ist, weil es noch immer an der programmatischen Konzentration fehlt und man auch diesmal in der Hauptsache lieber auf historisch feststehende Werte zurückgriff, anstatt kühn den Schritt ins Neuland zu wagen (wo bleibt überhaupt die „werdende" Kunst!?), so ist doch die Qualität im ganzen so viel abgerundeter und es dämmert wenigstens von fern die Ahnung eines Problems auf, das diese Revue anpacken möchte, ohne noch den rechten Mut zur Tat zu finden. Diese Feststellung bezieht sich indes nur auf den der bildenden Kunst gewidmeten Teil, weil eine Kritik über die literarische Hälfte dieser Zeitschrift dem Schreiber nicht zusteht. Namen wie Wilhelm Uhde, Worringer, Perzynski, Sauerland könnten ein Programm sein, wenn die Themata entsprechend gestellt wären, wenn die Totalität eines solchen Heftes wirklich aus einer schöpferischen Idee heraus geboren wäre. Zusammenhanglos mit Zufallsdingen nebeneinandergestellt, geht das Beste verloren, was ein so üppig aufgemachtes Blatt als geistige Funktion zu erfüllen hätte. Und man soll uns beileibe nicht glauben machen, daß Pauli etwa ein moderner Geist sei. Bedürfte es für die uns längst bekannte Feststellung noch eines Beweises, so gibt ihn der hier veröffentlichte Beitrag über „Die beiden Prinzipien künstlerischen Gestaltens", der ein Schulbeispiel jenes unfruchtbaren Ästhetisierens ist, hinter dem sich der dressierte Denkzwang dreier Jahrhunderte birgt. Verblüffend

für uns alle die fabelhafte Deutung, die Böcklin hier als Ahne des Expressionismus erfährt, „denn gerade Böcklin weist schon die für den Expressionismus bezeichnende Verbindung illustrativer und dekorativer Absicht auf“ (!) (Ob man angesichts dieser kindlichen Auffassung nicht doch an den hl. Thomas von Aquino erinnern darf). Auch Wilhelm Niemeyers Entdeckung, die durchaus antiquierte Malererscheinung von Föhr, Oluf Braren mit Namen, demgegenüber der alte Goethe-Tischbein dionysisch anmutet, hätte man herzlich gern entbehrt. Und nun gar der Schweizer Oscar Lüthy, den das Heft in so markanter Weise propagiert: Einer, der Kubist sein möchte und es doch nicht ist. — Trotzdem gibt es außerdem genug des künstlerisch Wertvollen und allein schon die Aufmachung dieses Heftes ist ein wahres Vergessen aller Papiernöte. Fehlt nur das Letzte, der Schlüssel, der Faust zu den Müttern hinabführt. Den möchte ich der schönen Zeitschrift von Herzen wünschen.

4. Die rote Erde

Diese junge Hamburger Monatsschrift für Kunst und Kultur (Herausgeber Karl Lorenz und Paul Schwemer), die mit Manifesten verzückter Geistigkeit so voll im Strome dieser neuen Zeit segelt, ist in der Hauptsache literarisch orientiert. Aber sie bringt außerdem gute Beiträge über die jüngste Kunst, und ihre Bildbeilagen (Holzschnitte und Lithographien) sind aus dem Gefühl heraus zusammengestellt, das die schöpferische Idee des Blattes zum Abschluß bringt. Diesen Teil der bildkünstlerischen Redaktion besorgt Rosa Schapire, die den Ehrgeiz hat, dem jungen Deutschland — soweit es sich graphisch betätigt — in der „roten Erde“ ein neues Heim zu öffnen. Möchte ihr das gelingen.

5. Der Ararat

Hans Goltz, um die Pflege junger Kunst in München hochverdient, hat unter dem obigen Titel soeben eine neue Zeitschrift herausgebracht, die in zwangloser Folge erscheinend, Glossen, Skizzen und Notizen zur neuen Kunst vereinigt. Im knappgeprägten Vorwort steht der programmatisch wichtige Satz, daß der Ararat „nicht werbend durch Aufruf oder Hymne, nicht theoretisierend durch Essay und Abhandlung, sondern sachlich berichtend durch Darbietung eines Tatsachen- und Anschauungsmaterials, das sich auch auf das Kunstleben aller Kulturvölker bezieht, für die neue Kunst wirken will. Er wird die knappesten Formen literarischer Mitteilungen bevorzugen: Die Skizze, die Glosse, die Notiz“.

Das erste Heft dieser neuen Revue belegt diesen Satz durch die Tat. Witz und Schärfe sind Würze der hier mitgeteilten Dinge. Ein gut gewähltes Hors d'oeuvre, das die Gaumen der Feinschmecker kitzelt. Nichts ist nebensächlich, alles bewußt auf die knappeste Formel gebracht. Und doch das Ganze Programm mit europäischem Horizont. Halten sich die folgenden Hefte auf der Höhe des ersten, wird der „Ararat“ bald zu den amüsantesten Kunstzeitschriften der Gegenwart zählen. Die redaktionelle Leitung hat Dr. Leop. Zahn. Biermann.

6. Polnische Kunst

Unter dem Titel „Wiadomości artystyczne“ (Nachrichten über Kunst) wurde im November v. J. eine bildende Zeitschrift in Warschau begründet, die zweimal im Monat erscheinen soll. Sie beruft sich auf die Bedeutung bildender Kunst in Polen und zitiert Veit Stoß, der für Polen in Anspruch genommen wird, als ersten Kronzeugen! In Polen wurde nichts vergessen und nichts dazu gelernt.

Im Auftrag einer neubegründeten Kunstvereinigung, die auch hinter dieser Zeitschrift steht, hat Dr. Diamand bei der Regierung eine Unterstützung von sechs Millionen Mark zur Pflege bildender Kunst erbeten und erreicht. Ausstellungen sollen veranstaltet, Konkurrenzen für architektonische Aufgaben ausgeschrieben und Bilder und plastische Werke bei lebenden Künstlern angekauft werden, die für die vorhandenen und neu zu begründenden Museen bestimmt sind. — Gleichzeitig wird berichtet, daß das Ministerium für bildende Kunst und Kultur ein Bild von O. Boznańki aus Privatbesitz erworben hat; diese sonderbare Unterstützung lebender Künstler wird mit Recht gegeißelt.

Von jenem frischen Zug, der vor dem Kriege in der vorzüglich geleiteten tschechischen Zeitschrift „Umelecky mesecnik“ fühlbar war, ist in dieser neuen polnischen Zeitschrift nichts zu spüren. Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, als wenn die würdigen Prätendenten für die zu verausgabenden sechs Millionen nicht vorhanden wären, da doch anderes und mehr als eine pekuniäre Hilfe beabsichtigt ist.

Rosa Schapire.

Verschiedenes

Über zwei unbekannte Werke Anselm Feuerbachs

die aus oberbayrischem Privatbesitz zum Vorschein gekommen sind, berichtet Herm. Uhde-Bernays in den „M. N. N.“ u. a.:

Die beiden Monumentalgemälde sind Gegenstücke, weibliche Gestalten in der Tracht der Inntaler Bauern, die traumverloren, die Hand

auf die Wange gestützt, von einem Steinblock in weites Land hinaussehen. Beide Bilder stehen in nahem Zusammenhange mit einem Hauptwerk Feuerbachs, der berühmten 1871 vollendeten Iphigenie in der Gemäldegalerie in Stuttgart. Wir wissen aus Feuerbachs Briefen, daß sich der Meister zu Anfang des Krieges 1870, an der Weiterfahrt verhindert, bei Freunden in Oberaudorf am Inn aufgehalten und sich dort wohlgefühlt hat. Da die Provenienz der beiden neugefundenen Bilder einwandfrei nach Oberaudorf führt, so besteht kein Zweifel (was auch eine besondere Erwähnung arbeitsamer Tätigkeit in einem Briefe Feuerbachs an seine Mutter aus Oberaudorf bestätigt), daß sie in vorahnender innerer Beschäftigung mit dem Problem der Iphigenie in Oberaudorf 1870 entstanden sind. Die monumentale, fast freskomäßig gehaltene Art der Darstellung und der schwermütige Ernst der nur äußerlich in Gebirgstracht gesteckten Modelle sind für Feuerbach charakteristisch, und so bedeutet dieser Fund eine überraschende und sehr wertvolle Bereicherung des Feuerbachschen Werkes, um so mehr als sie in dem bekannten graudüsteren Kolorit Feuerbachs gemalt und vortrefflich erhalten sind. Beide Gegenstücke werden zur Zeit rentoiliert und sollen dann in München der allgemeinen Besichtigung zugänglich gemacht werden.

Der Kunstmarkt

Bevorstehende Versteigerungen

Wien

Bei Glückselig & Wärndorfer ist in feiner, gelungener Aufmachung eine reiche Sammlung Porzellan, Möbel, Teppiche und Gemälde ausgestellt, die Ende Februar zur Versteigerung gelangen wird. Die Galeriebilder (zumeist deutsche und holländische Meister, 16. und 17. Jahrh.), von Dr. Th. Frimmel geprüft, enthalten u. a. einen Hans Hofmann, Mann mit Mädchen (signiert Kranach) und einen Neuchâtel, männliches Bildnis. Besonders erwähnt seien eine Holztafel aus Südtirol, Madonna auf Goldgrund (15. Jahrh.), zwei oberdeutsche Altarflügel (frühes 16. Jahrh.), zwei Tiroler Altäre (um 1700). Ferner kommt namenlos aus der Kunstwerkstatt des Volkes eine Gruppe deutscher Steingutkrüge und Metallgefäße (darunter ein Apothekermörser, Wien 1656). Neben vielen schönen Erzeugnissen der Wiener Manufaktur stehen ca. 100 Stück sehr gutes frühchinesisches Porzellan. In einigen geschlossenen Zusammenstellungen sind deutsche Renaissancemöbel aus dem Nachlaß Dr. Reeger, gräflich Schönbornschen Archivars, vorhanden. Der wieder ungewohnt vornehm ausgestattete Katalog unterrichtet mit vorzüglichen Abbildungen über diese Veranstaltung.

Ihr folgt Mitte März eine Versteigerung des Besitzes der Frau Baronin B., französisches Louis XVI.-Mobiliar (viele Sitzmöbel, kleine Tische usf.), ca. 200 meist französische Druck- und Farbstiche. F. M.

Anfang März wird das Kunstauktionshaus C. J. Wawra die bekannte Sammlung Franz Hauer sen. †, Wien zur Versteigerung bringen. In erster Linie stehen die Gemälde Egger-Lienz, der Totentanz 1809 (späte Fassung), der Sämann und der Teufel, die fünf großen Studien zum Leben, der Vorfrühling in Tirol, die Bergmäher, das Mittagessen, Selbstporträt, die Madonna mit dem Kinde, die Welle, ruhende Hirten; von den früheren Bildern die kleineren Fassungen zum Ave Maria nach der Schlacht am Berge Isel und zum Karfreitag, dann kleinere, frühere und spätere Gemälde und eine Anzahl Studien. An diese, ein fast geschlossenes Bild von Egger-

Die Kunsthandlung Karl Haberstock :: Berlin W 9
Bellevuestraße 15 (unmittelbar neben dem Hotel Esplanade, im ersten Stock)
sucht zu kaufen: Echte Werke großer alter Meister
sowie Gobelins, echte alte Porzellane und Bibliotheken
Für den Nachweis solcher Werke zahlt dieselbe unter Zusicherung strengster Verschwiegenheit eine hohe Vermittlungsgebühr

Lienz Entwicklungsgang gebende Werke schließt sich eine dreibildrige Pietà und eine Beweinung Christi von dem Tiroler Lanzinger und Arbeiten von Karl Sterrer, die Dudelsackpfeifer, das Glück und am Ende der Länder. Ferner seien Werke von Schütt, Buchta, Velim, Andersen, Larsen, Saegher und André erwähnt.

Der illustrierte Katalog wird Ende dieses Monats versandt.

Aus der Sammlerwelt und vom Kunsthandel

Der Sammler Marcus Kappel

Unter diesem Titel widmet Wilhelm Bode seinem verstorbenen Freund und Helfer in der Voss. Ztg. einen kurzen Nachruf, aus dem die folgenden Sätze entnommen sind:

In Marcus Kappel haben unsere Berliner Museen, hat insbesondere das Kaiser-Friedrich-Museum einen seiner ältesten, wärmsten Freunde und Gönner verloren. Der im hohen Alter von 81 Jahren jetzt nach schmerzhaftem Leiden Abgerufene ist erst spät zum Sammler geworden . . .

Wie die meisten unserer heutigen Berliner Sammler alter Gemälde, begann er mit der bescheidenen Ausschmückung seines Eßzimmers durch einige dekorative Stilleben. Mit der Freude an diesen Bildern gewann er allmählich das Verständnis für die ältere Kunst, vor allem für die Meister der holländischen und flämischen Schule, für Bilder, „die ihm etwas sagten". Von vornherein hat er nur künstlerisch hervorragende Werke, an denen er wirkliche Freude haben konnte, zu erwerben gesucht. Er hat seine Erwerbungen, als er vor etwa 20 Jahren anfing, noch mit sehr mäßigen Mitteln machen können; er hat aber, seitdem die außerordentliche Steigerung der Bilderpreise einsetzte, auch durch hohe Preise sich nicht abschrecken lassen, wenn ein Gemälde ihn voll ergriff. So ist es ihm gelungen, im Laufe von kaum zwanzig Jahren eine der Zahl noch nicht große, aber nach Qualität und nach den Namen der darin vertretenen Meister eine so hervorragende Sammlung zu vereinigen, wie Deutschland leider nur noch wenige besitzt. Sie zählt nicht weniger als sechs Bilder von Rembrandt — den Meister, den er am höchsten schätzte und von dem er auch eine Reihe trefflicher Zeichnungen zusammenbrachte —, daneben drei treffliche Porträts von Frans Hals, gewählte Bilder von Anton van Dyck, Brouwer, Potter, Maes, Terborch, Metsu, Hobbema, Jacob Ruisdael, Heyden u. s. f. Das Zusammenleben mit diesen Meisterwerken und häufige Reisen erweiterten nach und nach seinen Blick, eröffneten ihm auch das Verständnis für die Primitiven, von denen er namentlich ein köstliches Porträt der Simonetta von Botticelli sein eigen nannte. Daß er auch für neuere Kunst den richtigen Sinn hatte, beweist seine große Sammlung von Zeichnungen, Studien und Skizzen von Adolf Menzel.

Köln

Beispiellos hohe Preise brachte die Auktion A. von Grand Ry (11.—13. Februar) bei Math. Lempertz. So kostete die Gobelingarnitur Nr. 602—604 (ein großer, zwei kleine) M. 450000.—; Nr. 631, Weibliches Bildnis von Lucas Cranach M. 85000.—; Nr. 632, Geldorp Gortzius M. 55000.—; Nr. 635, vier niederrheinische Altarflügel M. 100000.—; Nr. 661, Weibliches Bildnis von Janson van Keulen M. 60000.—; Nr. 669, van Ruisdael M. 30000.—; Nr. 672, Esaias van de Velde M. 22000.—; Nr. 663, W. van Mieris, Miniaturbildnis M. 18500.—; Nr. 659, W. C. Heda, Stilleben M. 50000.—. Ausführliches Preisverzeichnis folgt.

Neue Kunst
Hans Goltz
München

März-Ausstellung:
Joachim Karsch
Karl Rabus
Hermann Lismann
Plastik + Aquarelle
Radierungen + Zeichnungen

Geplante Ausstellungen:
April: George Grosz
Mai: Paul Klee
Juni:
Charles Hofer-Genf
Juli:
Lehmbruck-Graphik

Neue Kataloge

Friedrich Dehne, graphischer Verlag, Leipzig, 1920. Mappenwerke von Kolb, Dollerschell, L. v. Hofmann, Klemm, Plünnecke, Zähringer, Bizer und Hoelloff. Einzelgraphik von Peter Halm, Emil Pottner, M. E. Philipp, Hermann Struck, Ernst Oppler und Lovis Corinth.

Fraenkel & Co., Antiquariat und Auktions-Institut, Berlin W. 10, Lützowufer 13. Katalog 17. Choix de livres rares et précieux. Schöne und wertvolle Bücher. — Katalog 18. Engraved Portraits. Decorative Engravings. Dekorative Kunstblätter, Porträts.

Edmund Meyer, Buchhändler u. Antiquar, Berlin W. 35, Potsdamer Str. 28. Katalog Nr. 51. Schöne ältere illustrierte Bücher, insbesondere der großen Illustratoren: Daumier, Gavarni, Grandville, Menzel, Richter, Bertall, Doré, Chruikschank, Johannot u. a., ferner: moderne Vorzugsdrucke und Liebhaberausgaben, moderne illustrierte Bücher.

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Hannover, Große Aegidienstr. 4. Telefon Nord 429

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone“:

BERLIN: Dr. Karl Schwarz, Berlin W. 30, Aschaffenburger Str. 20 / MÜNCHEN: Kurt Pfister, München, Kaulbachstr. 40 / WIEN: Dr. Heinr. Glück, Wien I, Grünangerstr. 10 / DEN HAAG: Dr. Otto Hirschmann, Ryswyck, Z. H., Leeuwendaal laan 61 / NEW YORK: Frank E. Washburn Freund, 120 Haven Avenue New York City

Verlag, Geschäftsstelle u. Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2 Telefon 13467

Erscheinungstermin		Redaktionsschluß	
Heft 5	11. März	Heft 5	5. März
„ 6	25. März	„ 6	19. März
„ 7	8. April	„ 7	1. April
„ 8	22. April	„ 8	16. April

GEMÄLDE-AUSSTELLUNG

alter und moderner Meister

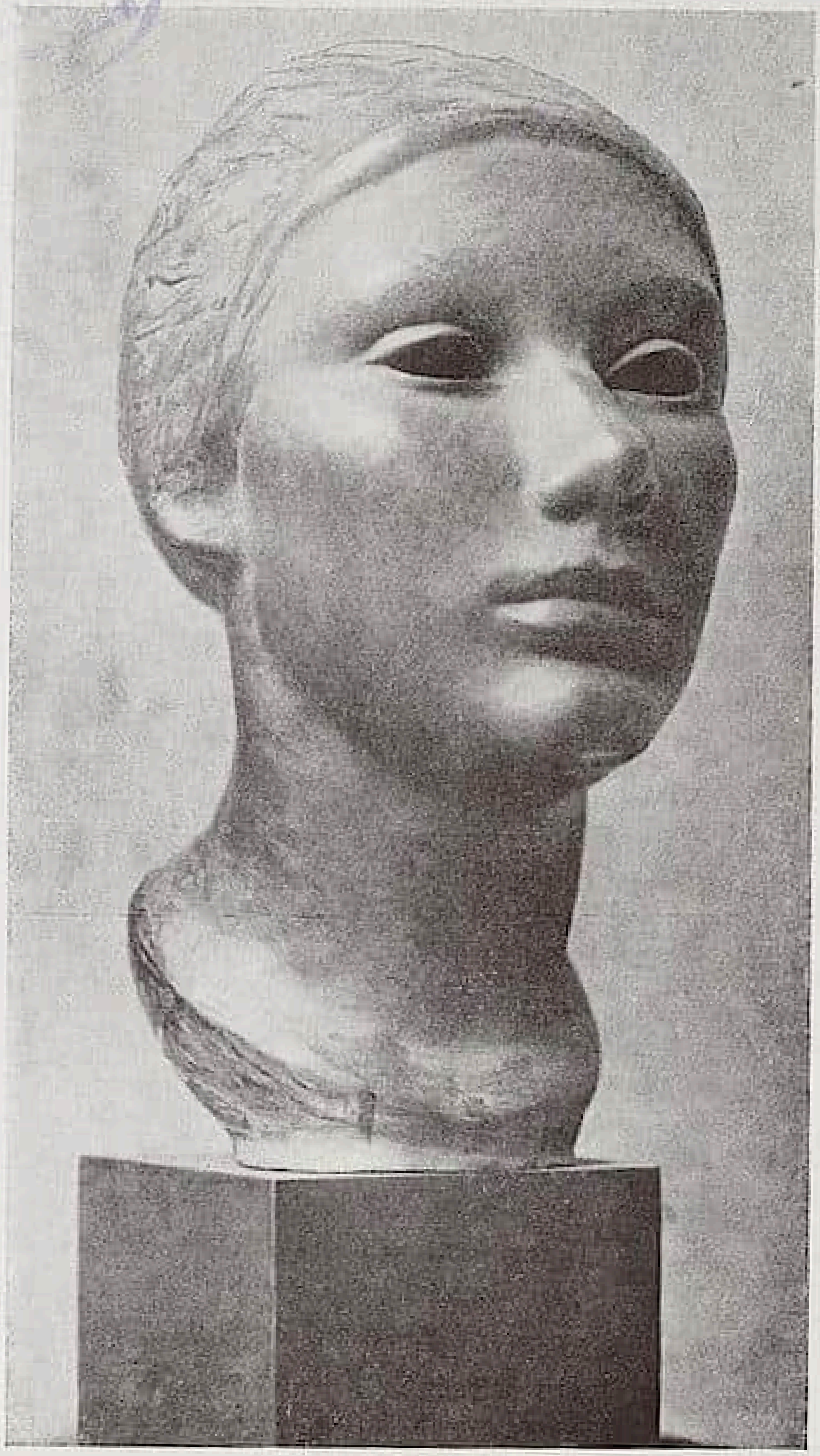
Carl Nicolai · Berlin W10

Viktoriastraße 26a

Angebote aus Privatbesitz

möglichst mit Photo unter Angabe von Künstler, Maß u. Preis erwünscht

Akademische Lesehalle
Heidelberg.



Fritz Claus. Bildnisbüste.

Hermann Geibel. Bildnisbüste.

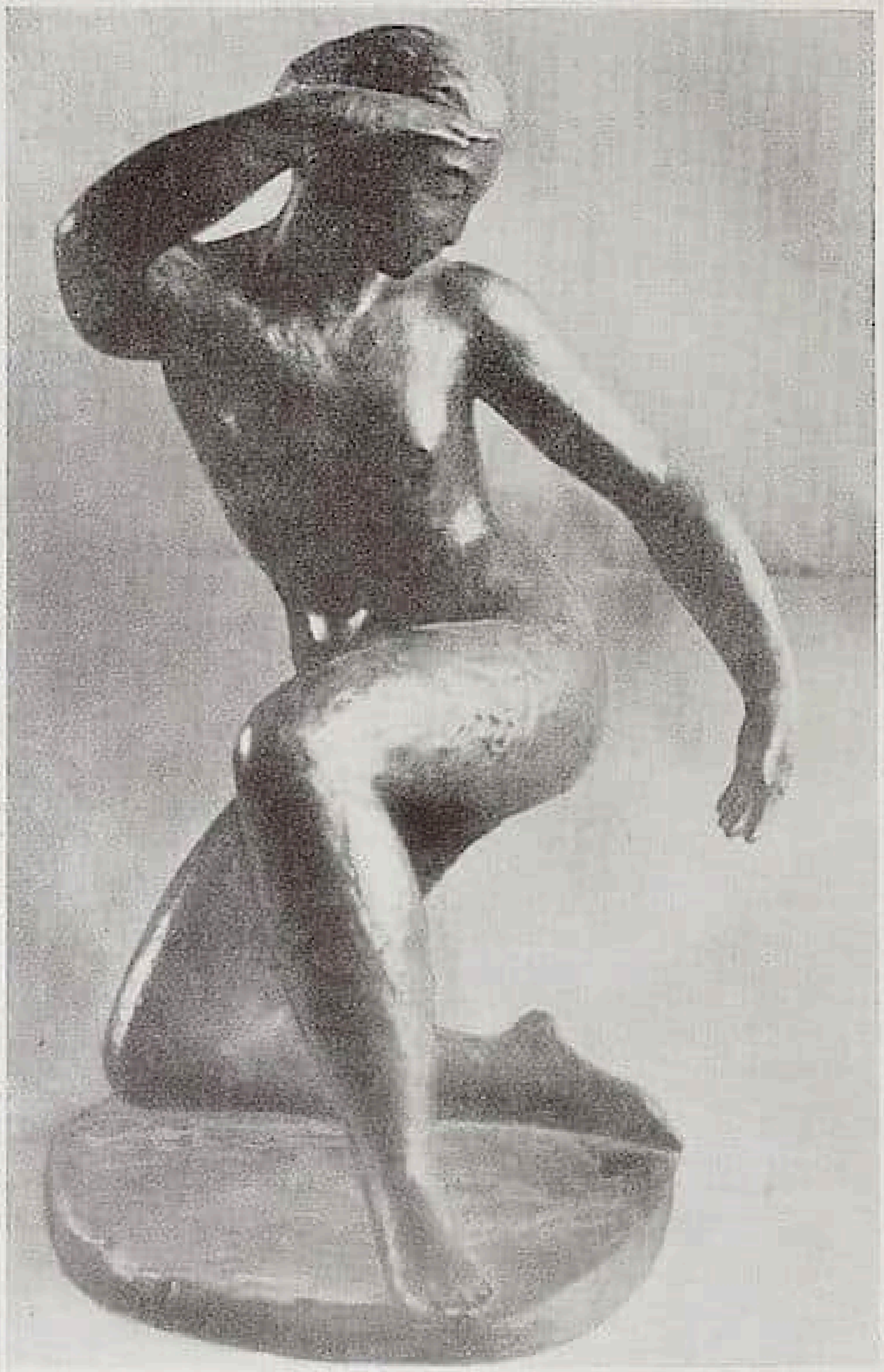
Von München und junger Münchner Plastik

Mit 17 Abbildungen, davon 2 Abbildungen auf einer Tafel *Von WILHELM HAUSENSTEIN*

Geht die Rede von der Münchner Kunst, so wird fast immer bloß die malerische Überlieferung ins Auge gefaßt. Man denkt an Eduard Schleich, an Spitzweg, an Leibl, an die Schulen, die von Piloty und Wilhelm Diez ausgegangen sind. An eine Welt also, in der nicht eben bloß Malerei, sondern vielmehr Malerei in der spezifischen Zuspitzung des Wortsinnes gemacht wurde: das Malerische. Das Malerische mit allen seinen Attributen — mit dem Pastosen, dem Kolorit, der Tonalität, dem Weichen auch und Lockeren, und zum wenigsten mit jener Auflösung der absoluten Zeichnung oder des bildnerischen Konturs durch die schöne Flüssigkeit des qualifiziert Farbigen und atmosphärisch Tonalen, mit der die Kunst der Umrisse recht eigentlich liquidiert worden ist.

Dabei ist es im Grunde genommen eine Art Wunder, daß München diese malerische Tradition besitzt. Es wäre sehr interessant, den Ursachen einmal nachzuspüren. Eine entscheidende Voraussetzung gewiß ist einheimisch: die Atmosphäre des Dachauer Mooses, in der die patriarchalische Figur Schleichs umherwanderte. Eine zweite Voraussetzung von verhältnismäßig örtlicher Eigentümlichkeit kam hinzu: die den Freiluftneigungen der alten Dachauer allerdings entgegengesetzte Vorliebe eines bestimmten Zeitalters gerade der Münchner Kunst für ausgesprochene Ateliermalerei, die sich an Rembrandt, an den Venezianern, wohl auch an Velasquez entzündete. Eine dritte Voraussetzung weist freilich über die nähere Welt hinaus: in die Gegend der durchaus malerischen Kultur von Barbizon und Paris — eine Sphäre, der auch Schleich und Spitzweg sehr unmittelbar verpflichtet waren. Auch Einflüsse der belgischen, namentlich der Antwerpener Malerei blieben nicht gleichgültig: man braucht nur einen Blick in die Bildungsgeschichte des trefflichen und einflußreich schulbildenden Münchner Akademikers Wilhelm Lindenschmit zu tun, um diese Linie zu finden.

Genug. Weniger als auf die Tatsache des malerischen Elements in der Münchner Kunst und als auf die Erklärung dieser Tatsache soll es an dieser Stelle ja darauf ankommen, einmal festzustellen, daß das Malerische in der Münchner Kunst eigentlich eine Relativität genannt werden kann und daß dem Sein des Künstlers in München Kontur und plastische Form unmittelbarer zu entsprechen scheinen. Die Luft dieser Stadt ist hart, die Erscheinung darin scharf umschrieben. Die kantige Kubik der klassizistischen Architektur ist sehr an ihrem Platz. München ist eine Stadt der deutlichen Umrisse. Der erste Ludwig, Cornelius, Klenze, Gärtner, Schwanthaler, Rottmann (er mit seinen Fresken) scheinen ihre gegebenen Verwirklicher gewesen zu sein. Stuck, als Maler längst unerträglich, ist eine ausgesprochen plastische Begabung. Es wird nicht Zufall heißen dürfen, daß in München Adolf Hildebrand eine Wurzel in den Boden senkte. Mit Florenz ist es verwandter als mit Venedig. Der Blick auf die Nähe des Gebirgs züchtet Empfindung für plastischen Aufbau, für Monument und Kontur. Bedingungen der Münchner Kunst liegen nicht bloß in historisch faßbaren Kategorien wie Klassizismus, sondern auch in der Permanenz geographischer Gegebenheiten, die den skulpturalen Sinn begünstigen. Es ist auch nicht bloß persönlicher Zusammenhang, wenn an die Kunst Hildebrands eine ausgesprochene Münchner Schule sich knüpfte. Es ist zugleich eine Sache des Klimas. Man übersieht sonderbar, welcher eigentümliche Wert für die Münchner Kunst gerade im Stil Hildebrands und seiner

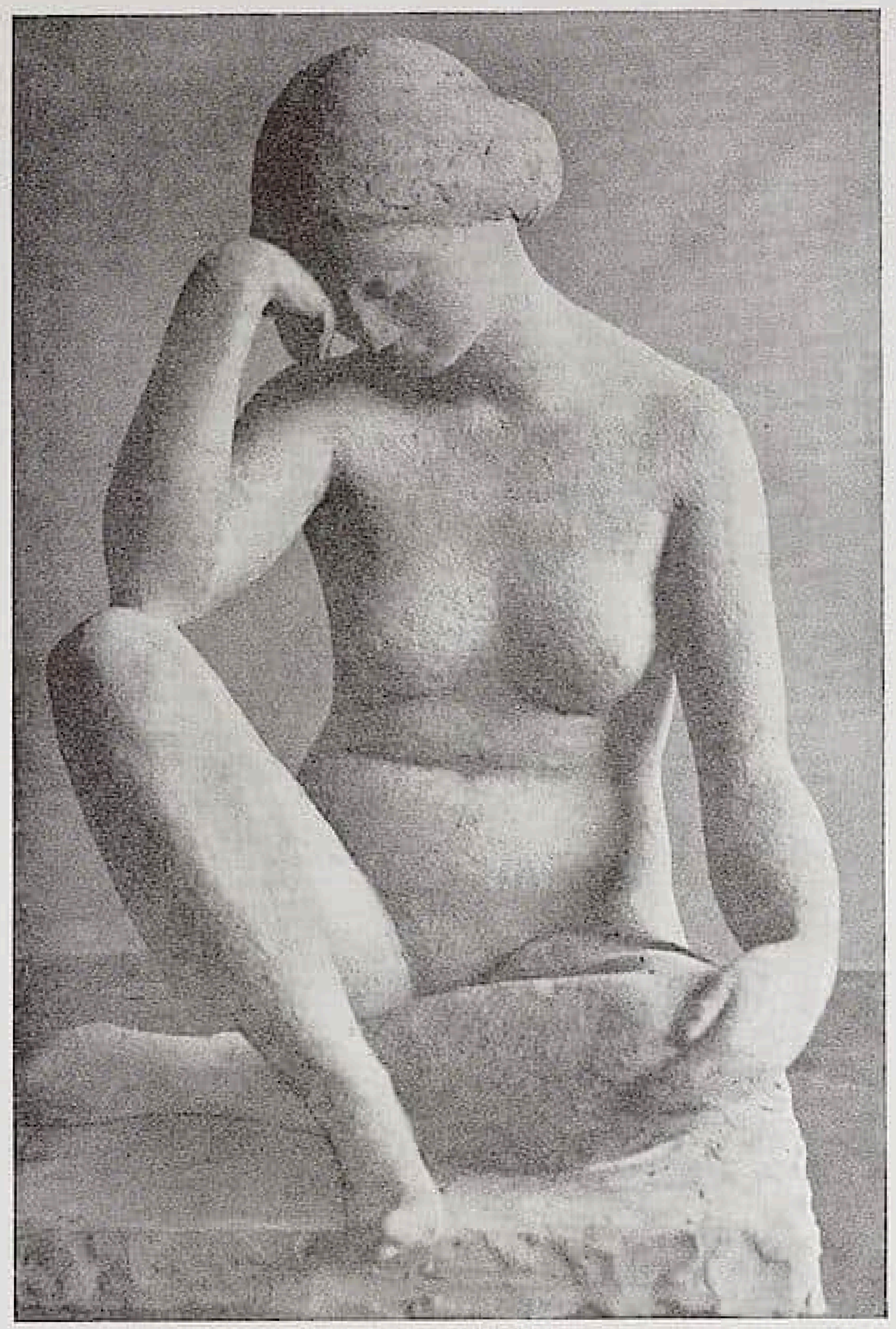


Hermann Geibel. Kniende.

Schule, seiner Tradition — denn es ist ein Stil — gelegen ist. Die Erscheinung Scharffs ist wesentlich durch die skulpturale Ausrichtung der von Münchens Geographie und Geschichte gegebenen Voraussetzungen bestimmt. Ein Rätsel beinahe, und jedenfalls eine sonderbare Verschränkung der Verhältnisse, daß der plastische Nachwuchs in München nicht breiter ist. Um so selbstverständlicher endlich, das, was da ist oder zu sein beginnt, von Zeit zu Zeit einmal zu signalisieren.

* * *

Daß München so sehr eine Stadt der Bildhauer sein könnte: die Tatsache ist freilich — dies muß vorab gesagt werden — für keinen der beiden Künstler, die hier gesichtet werden, in sonderlich beziehungsreicher Art belangvoll geworden. Geibel und Claus sind in München wahrscheinlich aus einem gewissen primären Instinkt für die skulpturale Berufenheit dieser Stadt. Das mag immerhin viel sein. Es ist aber auch wenig: denn es liegt kein besonderer, differenzierter Bezug darin. Es sei denn, daß für beide der bildnerische Kulturbegriff „Hildebrand" doch mitbestimmende Überlieferung geworden ist. Zunächst sind beide allerdings vielmehr in eine gewisse Opposition gegen

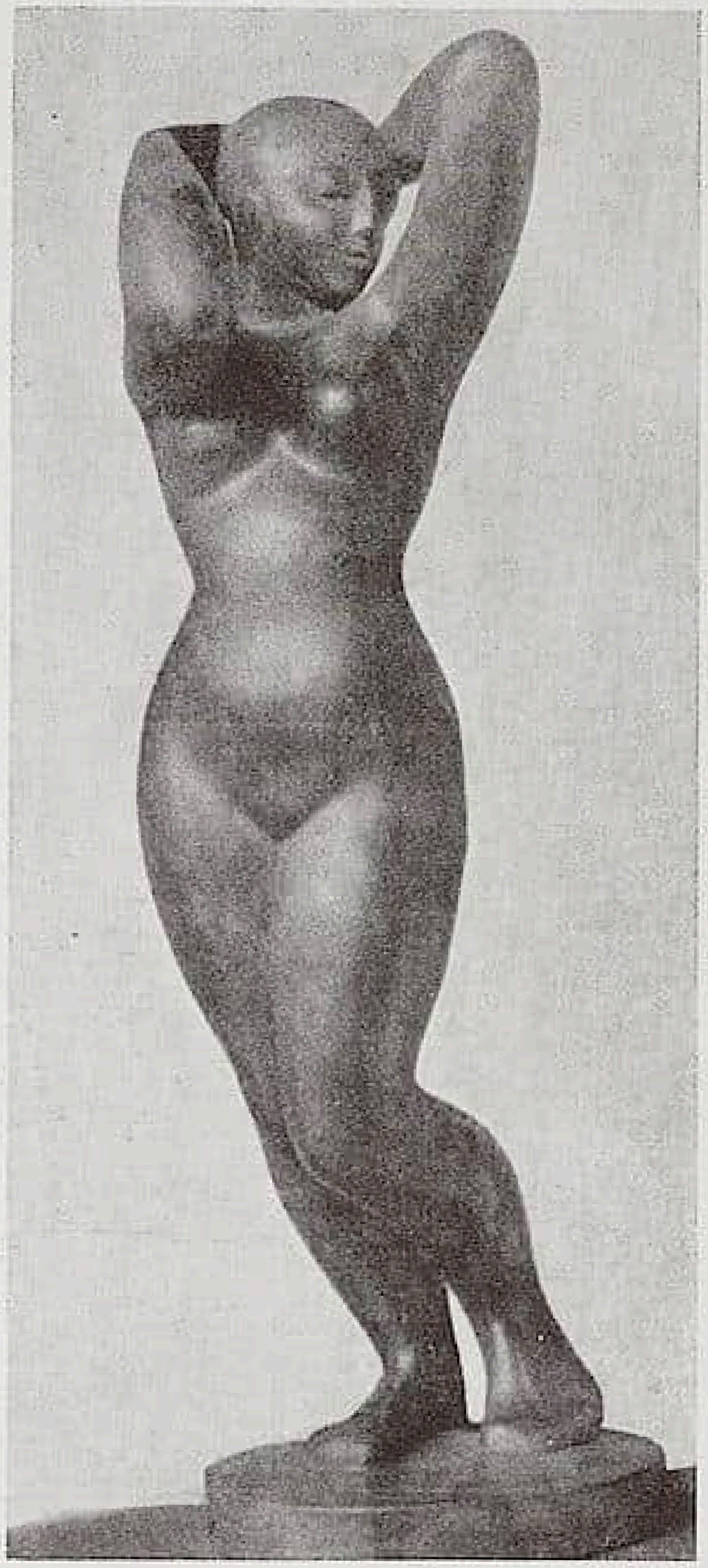


Hermann Geibel. Sitzende.

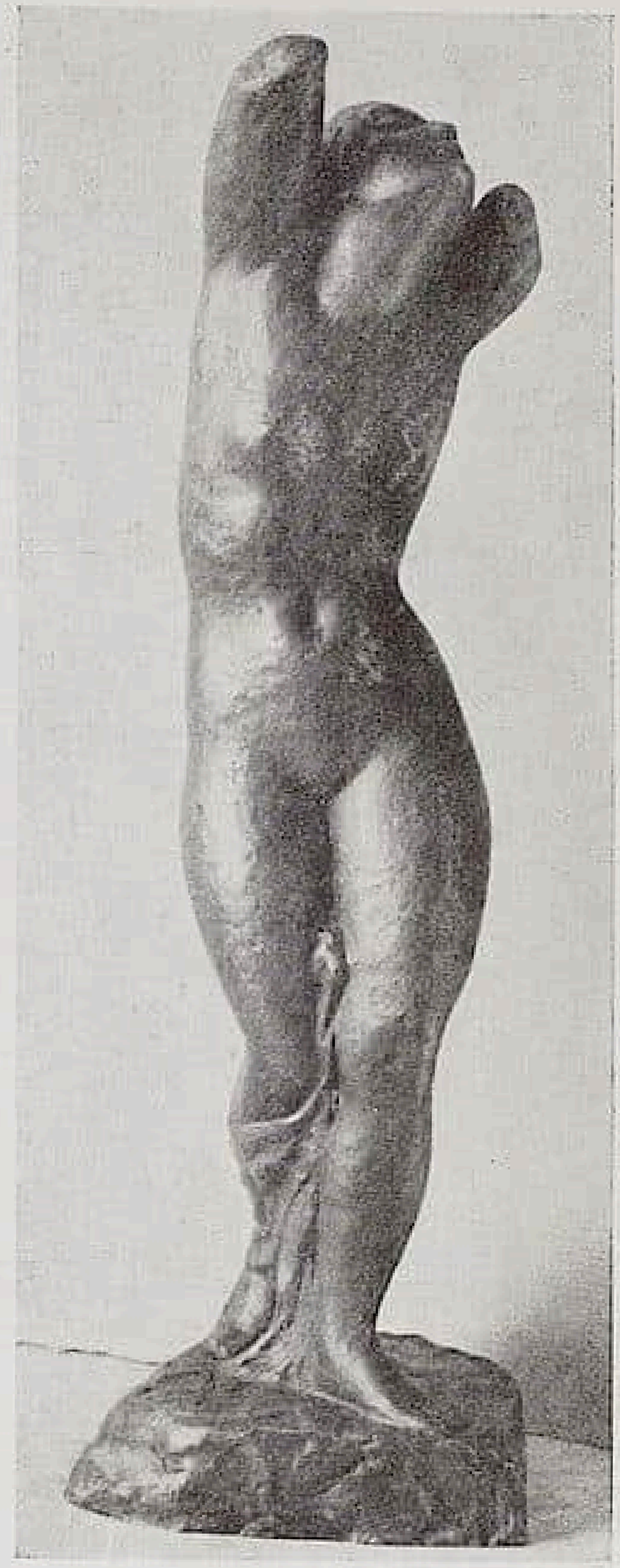
den Schulgeist gestellt, der von Hildebrands Nachfolgern herkam und in München ein relatives Monopol begründet hat.

Dies Monopol hat wie jedes Monopol seine guten und gefährlichen Seiten. Es bedeutet für die skulpturale Produktion eine stilbildende Einheitlichkeit. Es bedeutet aber da, wo es der Lebendigkeit der Meisterhände entgleitet und im Schema der Epigonen unbeweglich wird, die Reizlosigkeit des Kunstgewerblichen. Nicht alles, was mittelbar oder unmittelbar von Hildebrand und seinem Kreis herkam, ist so trefflich wie Hahn oder so kultiviert wie Bleeker. Es ist, so hoch man von der Tradition der Hildebrandschule denken mag, nicht bloß zu begreifen, sondern auch zu begrüßen, daß junge Bildnerei in München da und dort auch an andrer Stelle einsetzte.

Hermann Geibel, am 14. Mai 1889 im breisgauischen Freiburg geboren, empfing die ersten prägenden Eindrücke in jener köstlichen Ecke des deutschen Südwestens, die zwischen Freiburg, Colmar und Basel liegt, kunstgeschichtliche Namen wie Grüne-

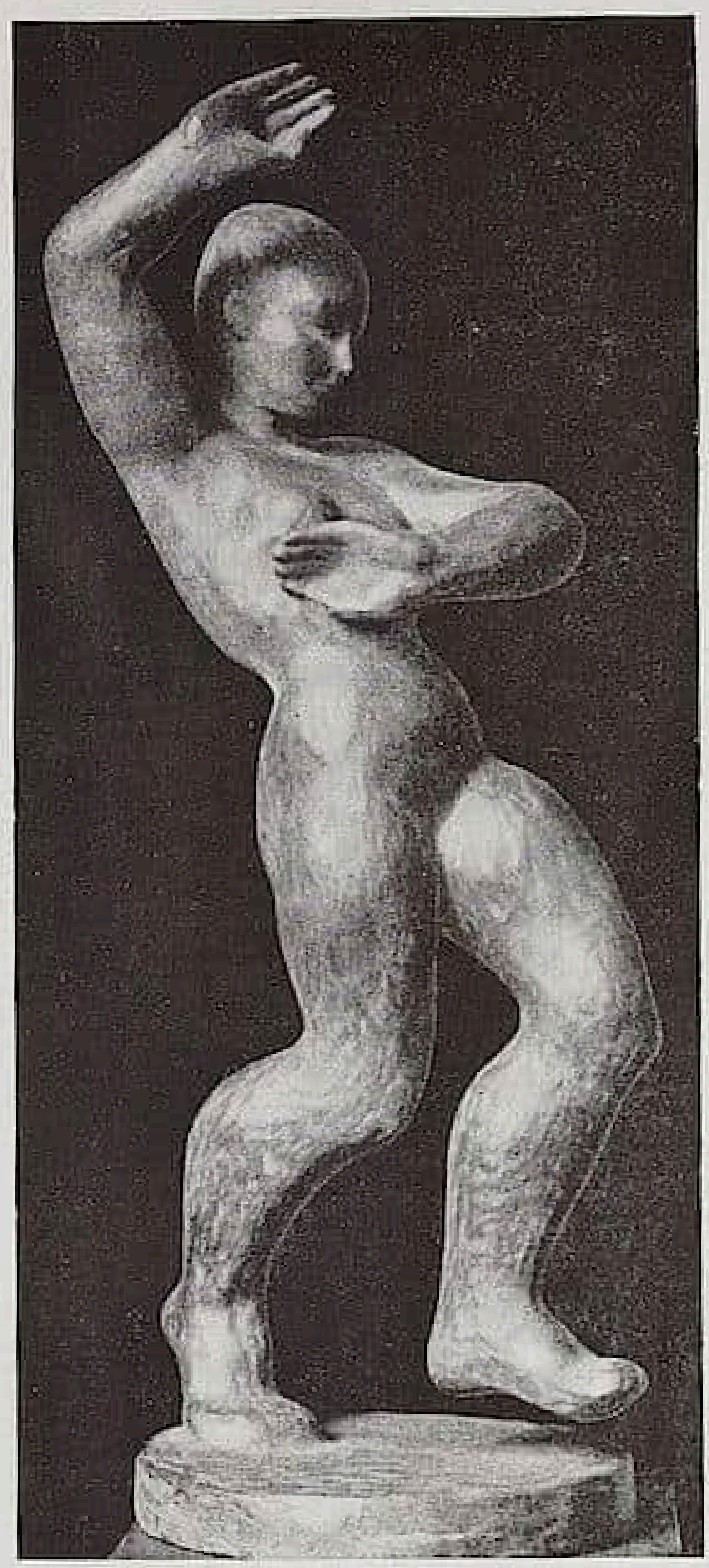


Fritz Claus. Mädchen.

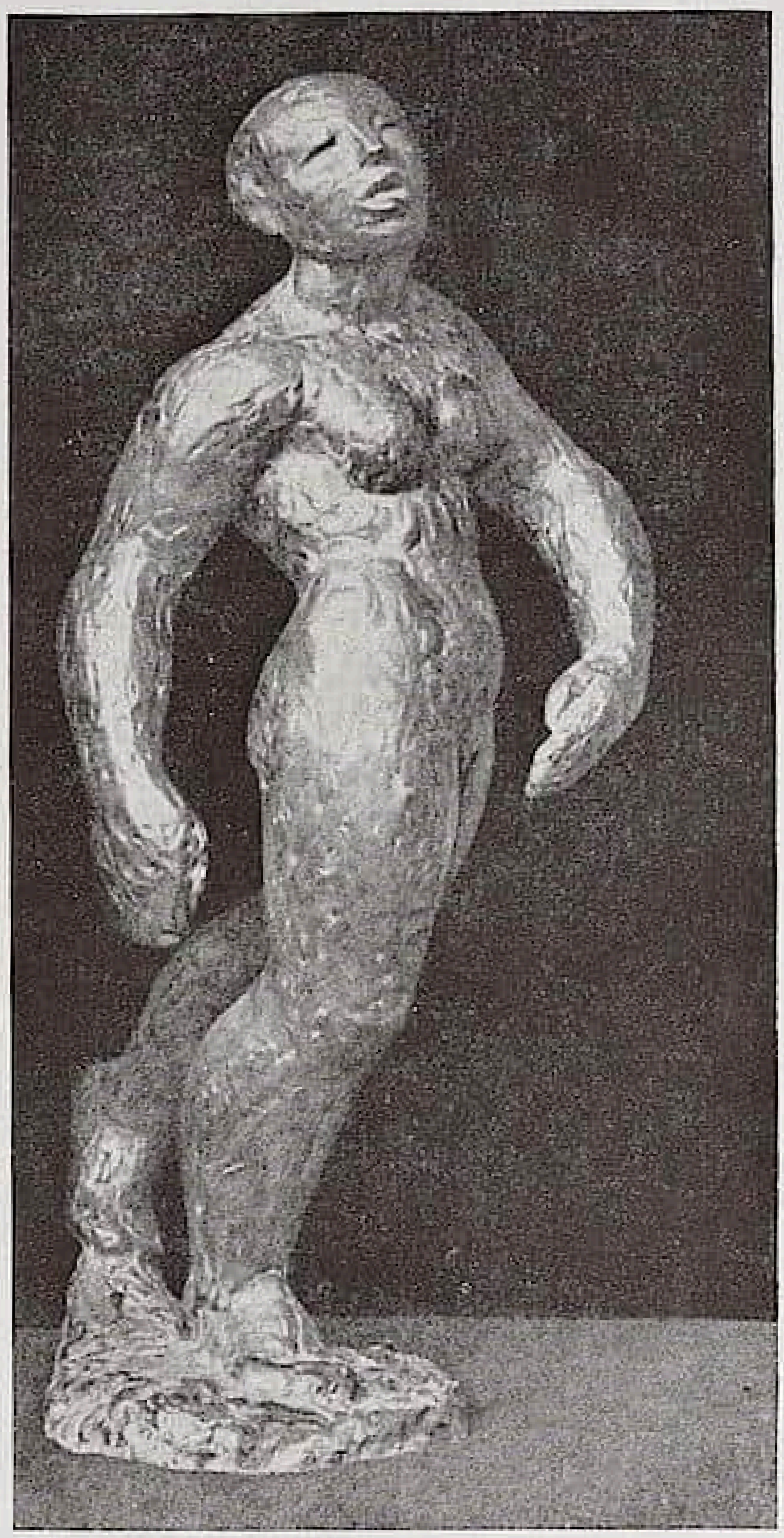


Hermann Geibel. Weibliche Figur.

wald, Baldung, Holbein umschließt und in Münstern herrlich zentriert ist. Ausflüge aus dem von guter Musik klingenden Elternhause führten nach Straßburg und in die Tiefe des Elsaß. Von Versteinerungen, von der Gestalt der Tiere früh zum Zeichnen und Aquarellieren angeregt, von begreifenden Eltern nicht verhindert entschließt der Heranwachsende sich zum Beruf. Er geht nach Dresden. Zunächst nur mit dem bescheidenen Hoffen, Zeichenlehrer zu werden. In Dresden interessiert ihn bald die Plastik Wrbas — eine Expositur der Münchner Plastik im Norden. Geibel wird Akademiker, aber er gelangt nicht in die ersehnte Klasse. Er verläßt Dresden nach mißbefriedigenden akademischen Versuchen und fährt nach Hause. Dort arbeitet er vor der Natur und in der Lehre eines Steinmetzen. Er versucht, sein Gesichtsfeld zu dehnen: leidenschaftlich beschäftigt er sich mit Kleinbronzen Rodins und Tierplastiken Frémiets, Baryes. 1910 geht er nach München — durch den Beistand des verstehenden Frei-

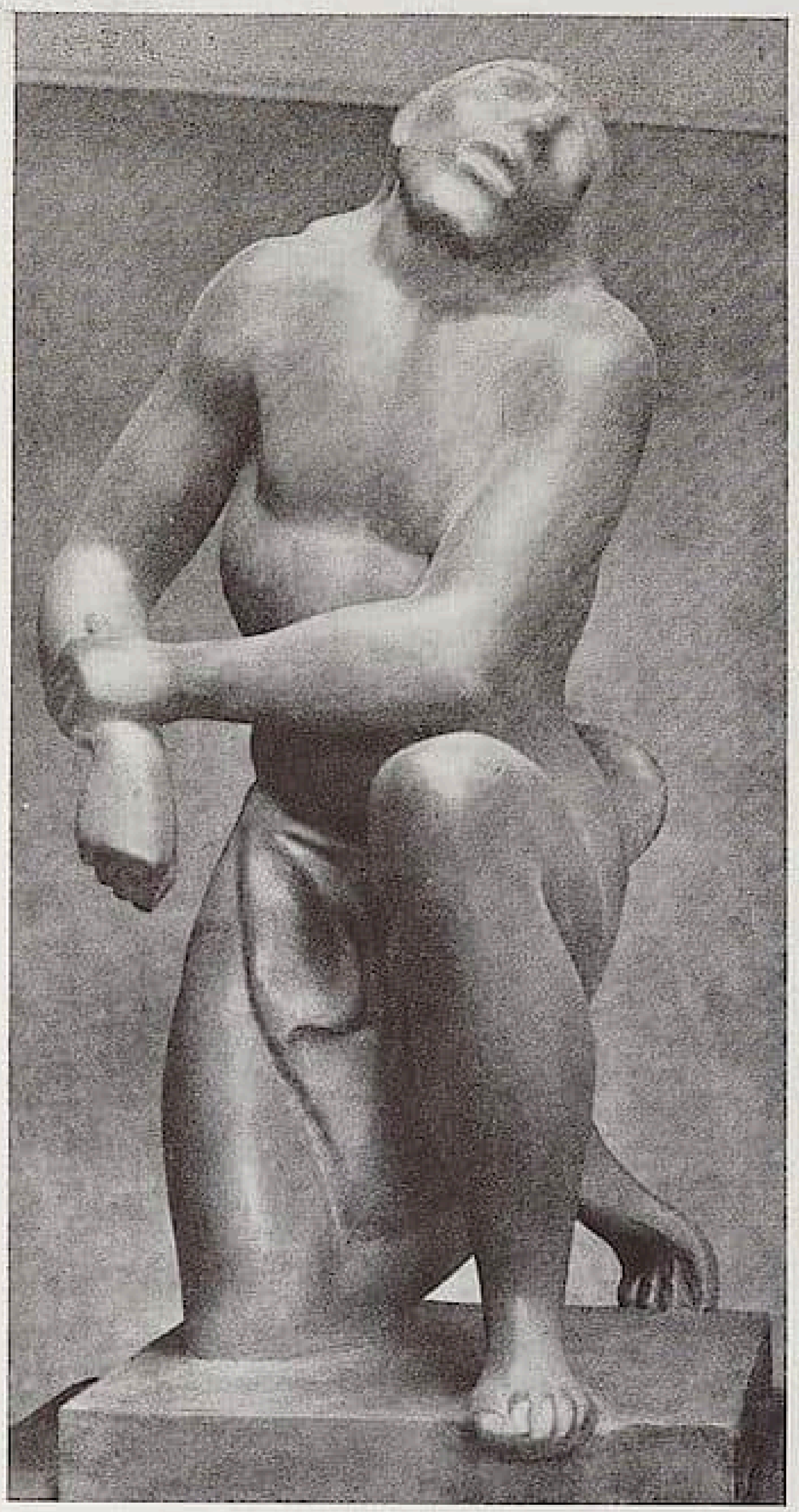


Fritz Claus. Tänzerin.



Fritz Claus. Schreitende.

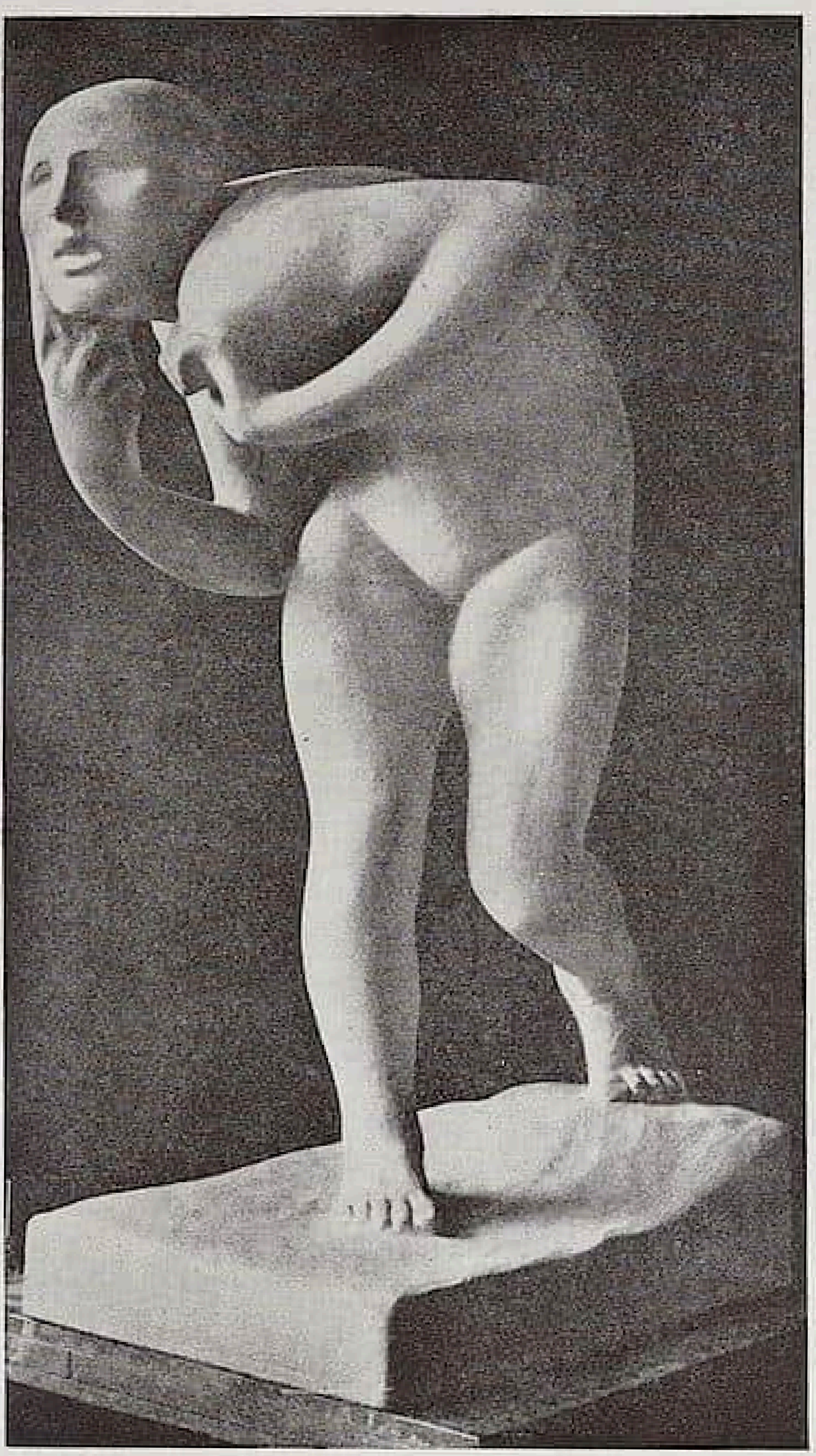
burger Philosophen Rickert gefördert, der dem jungen Adepten einen Mäcen findet. An der Münchner Akademie arbeitet er ohne viel Freude bei einem der Repräsentanten der Hildebrandschule: bei Erwin Kurz. An sich selbst irre versucht er sich als Plastiker in der Malklasse Zügels. Dann kommt der Moment der Einkehr in die eigene Kraft: Geibel verläßt die Akademie, zieht an die Südgrenze der Stadt, die den Tierpark streift, und arbeitet, ein erregter Freund der Tiere, in täglicher Lauer zeichnend, modellierend vor ihren Gittern und Frauenkörper formend in einem abseitigen Atelier, zu dem aus Schwabing, aus dem nach Schwabing kein Weg führt. Auf einsamen Fahrten studiert er Maulbronn, Würzburg, Bamberg, die ägyptischen Skulpturen des alten Museums zu Berlin. Ahnender Drang richtet ihn auf Paris, treibt seine Sehnsucht in die Welt Rodins, Maillols. Da kommt der Krieg. Verwundung bedroht den Bildner mit dem Verlust der rechten Hand, und schon beginnt er, mit der Linken zu arbeiten: da rettet ihm unermüdliche



Fritz Claus. Grabmalfigur.

Orthopädie Kraft und Gelenkigkeit der andern. Nun haust er wieder an der Peripherie Münchens: Besucher der Tiere; Bildner weiblicher Gestalten und menschlicher Gesichter; dem Stein, dem Ton, dem Erz und Holz gleich zugetan; mit wenigen befreundet, mit einem freilich, wenn die Gelegenheit es fügt, in nachdrücklicher Berührung: mit Albiker.

Der Name deutet eine Richtung an: einen Naturalismus, der durch die Heftigkeit ausdrucksvoller Bewegung sich aus sich selbst heraushebt und in das Reich der absoluten Form hinüberschwingt. Man begreift die Sympathie für den lange nicht allgemein genug geschätzten Albiker (an dem endlich Dresden eine Akquisition zu machen verstand, nachdem sie andrerorten glücklich versäumt war), wenn man die Liebe Geibels für Rodin gesehen hat. Albiker: das ist ihm die Tradition Rodins — Natur und Romantik, Natur und Passion — in naheliegender Abwandlung durch einen Lands-



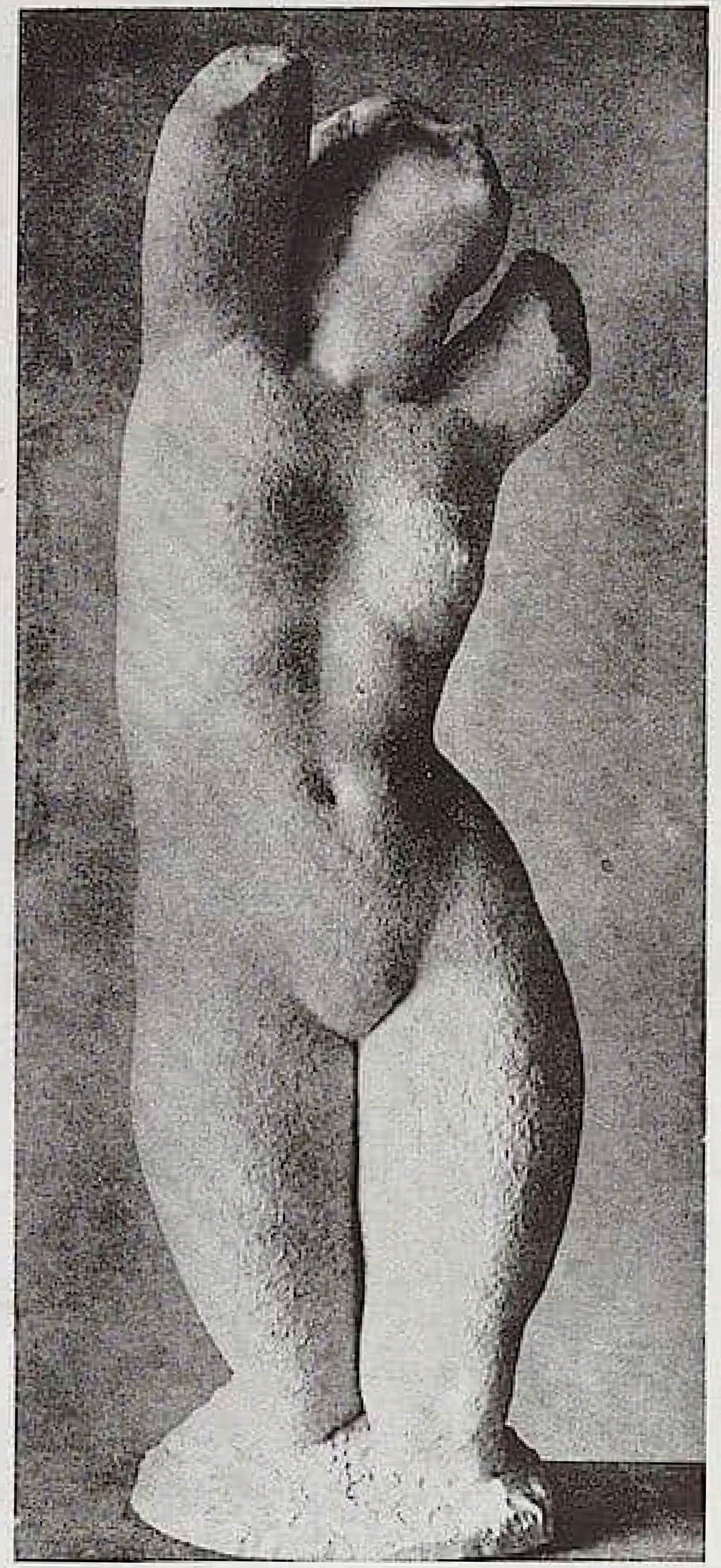
Fritz Claus. Vertreibung aus dem Paradies.

mann und ungefähren Altersgenossen; gleichsam erreichbar gemacht; zugleich auch ins gotische Extrem gestreckt und den Auftrieb Lehmbrucks umschließend. Man sieht, wie sehr anders dies ist als alles, was von der Schule Hildebrands her als Münchner Plastik geläufig wurde. Die Pole des Naturalismus und der Passion, vom Geist der Tradition Hildebrands her durch ebnende Hände abgeglichen und in Distanz gerückt, werden leidenschaftlich gesucht. Der große Frauentorso atmet wie das begehrende Leben selbst. Dennoch: solcher Adel der plastischen Oberfläche wäre vielleicht nicht da, hätte der Radikalismus eines Instinkts, der von der Sonnenseite der schönen Form wieder einmal zu den untersten Quellen will, am ewigen Anstand der Beispiele Hildebrands nicht maßgebendes und endlich auch wieder Richtung weisendes Gestirn gefunden.

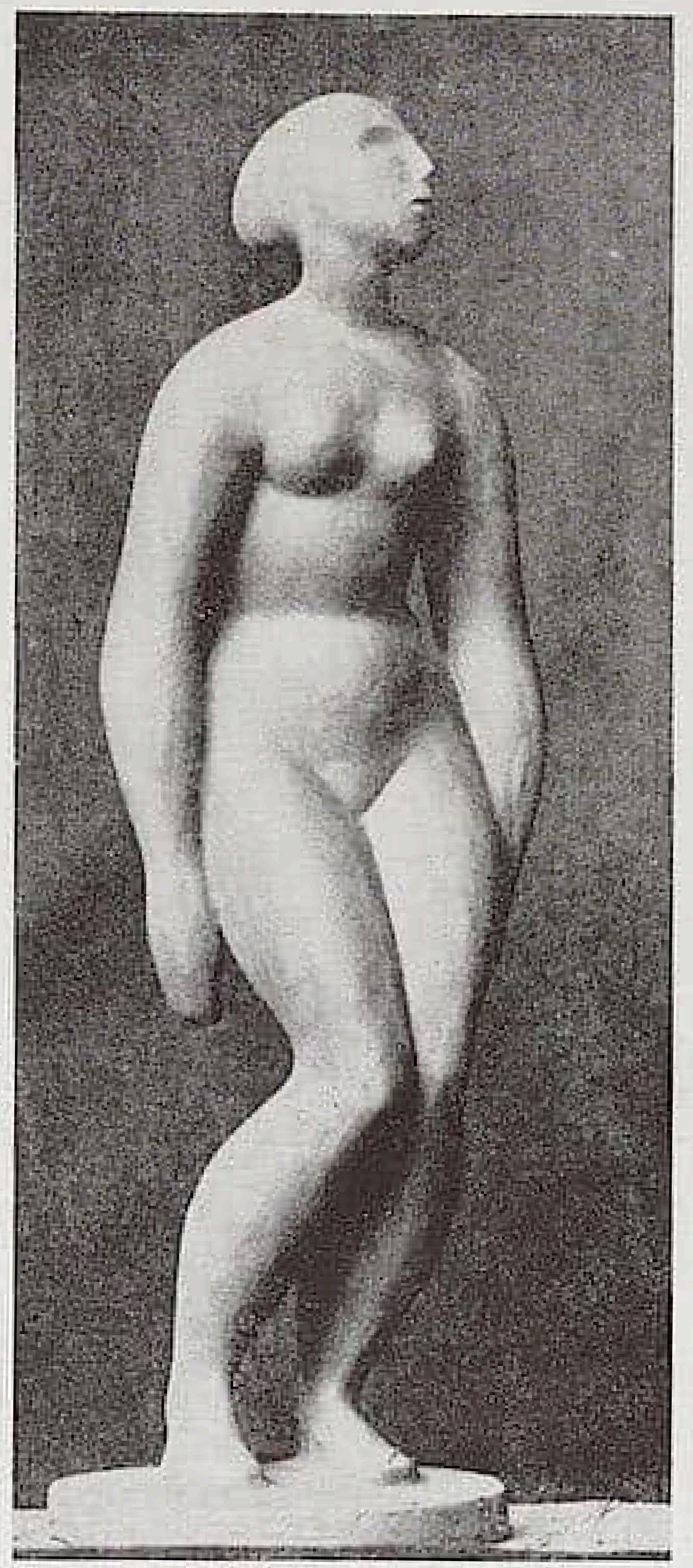
* * *

Fritz Claus ist ein Mensch von der Grenze; mehr vom Rande als Geibel, für den sich die Anziehungen aus München und Paris ziemlich gleich verteilen, aber zuletzt vielleicht fast mehr als dieser vom klassischen Gehalt Münchens gelockt. Fritz Claus wurde am 29. Juni 1885 im pfälzischen Zweibrücken geboren, durchlief die höhere Schule in Saarbrücken und ward dem Beruf des Seeoffiziers bestimmt. Es gelang ihm, diesen Ansprüchen sich zu entwinden; 1908 kam er an die Karlsruher Akademie, wo Volz immerhin ein guter Mittler des Handwerks war. 1909 entwich Claus der wenig förderfamen Provinzialität dieses Milieus, um nach Paris zu reisen. Dort ging er zu Bartholomé, dem Schöpfer des Totendenkmals auf dem Père Lachaise. Nach einem Jahr des Arbeitens bei diesem Meister, der dem Naturalismus immerhin die Ausmaße des Stils gegeben hat, zog er nach München. Der Krieg nahm ihm zwei Jahre. Seit 1916 arbeitet er, auf sich selbst gestellt, wieder in München.

Der Ansatz ist bei Claus nicht minder als bei Geibel von der Konvention abgekehrt, die durch die Hildebrandschule in München aufgestellt worden ist. Es handelt sich in beiden Fällen um ein violenteres und moderneres plastisches Wollen. Aber was bei Geibel etwa — cum grano salis — als Naturalismus der Form, ja des Keims bezeichnet werden könnte, ist bei Claus eher als Naturalismus des Ausdrucks oder des Psychologischen zu empfinden. Um ganz deutlich zu sprechen: Naturalismus ist in beiden Fällen wie überhaupt im ganzen Zusammenhang dieser Betrachtung als Gegenpol plastischer Konvention, also wie eine Form des Radikalismus aufzufassen — und insofern zugleich als ein entscheidendes Element einer Modernität, durch die beide Künstler sich von der Überlieferung abheben. Klar, daß mithin von Naturalismus hier nicht etwa im Sinne einer retrograden Einstellung die Rede ist. Es fällt auch auf, wie unmittelbar die radikale Bedeutung dieses Naturalismus sich mit ausgesprochener Modernität des Formgedankens verträgt. Es gibt zum Beispiel Arbeiten von Claus, etwa die mannequinhafte Frauenfigur, von denen der Weg gerade zu Scharff und dem ausgezeichneten Fiori hinüberführt. Die Form scheint bei Claus ohnehin von Anfang an fast ganz auf das Typische ihrer Natur und Funktion zurückgeführt. Claus ist minder induktiv als Geibel; die ganze skulpturale Gesinnung ist mehr auf Deduktion gestimmt. Doch nicht, daß Geibels Naturalismus im Verhältnis stilwidrig wäre. Ganz und gar nicht. Geibels Form entwickelt sich in schöner Spirale aus sich selbst: als Blatt und Blüte — und im Ergebnis ganz gewiß nicht minder dichterisch. Bei Claus ist die Form im einzelnen zuständlicher und mehr Funktion des Blocks der plastischen Gesamterscheinung. Der Ductus entsprießt hier nicht so sehr (und darin wird unter Umständen sogar eine Gefahr liegen) den Entfaltungen der Form aus ihren Zellen als der führenden kompositionellen Vorstellung, die sozusagen a priori den Habitus der Figur, das Diagramm der Bewegung, die Totalgebärde aufstellt und mit Inbrunst den Fluß der großen Umrisse, die Komplexität der Ansichten bestimmt. Wie dies nun sein mag: soviel ist gewiß, daß beide Künstler in ihren flagranten Wesensverschiedenheiten ebensoviele Antriebe zu einem radikalen Wollen finden, das in die Münchner Tradition nicht ohne weiteres hineinwachsen konnte. Es geht in beiden Fällen um die Durchsetzung persönlicher Emotionen, die es nicht vermögen, in der Münchner Form, der besten gewiß unter den gegebenen plastischen Formen im zeitgenössischen Deutschland, sofort still zu werden. Es geht in beiden Fällen zuerst um den Ausbruch naturhafter Kräfte. Es geht in beiden Fällen endlich auch um gewisse (mehr oder minder offenkundige) malerische Innervationen des Plastischen — im Interesse des Ausdrucks zumal doch auch in rein formalen Absichten; einerlei, aus welchen Quellen dies Malerische



Hermann Geibel. Mädchentorso I.



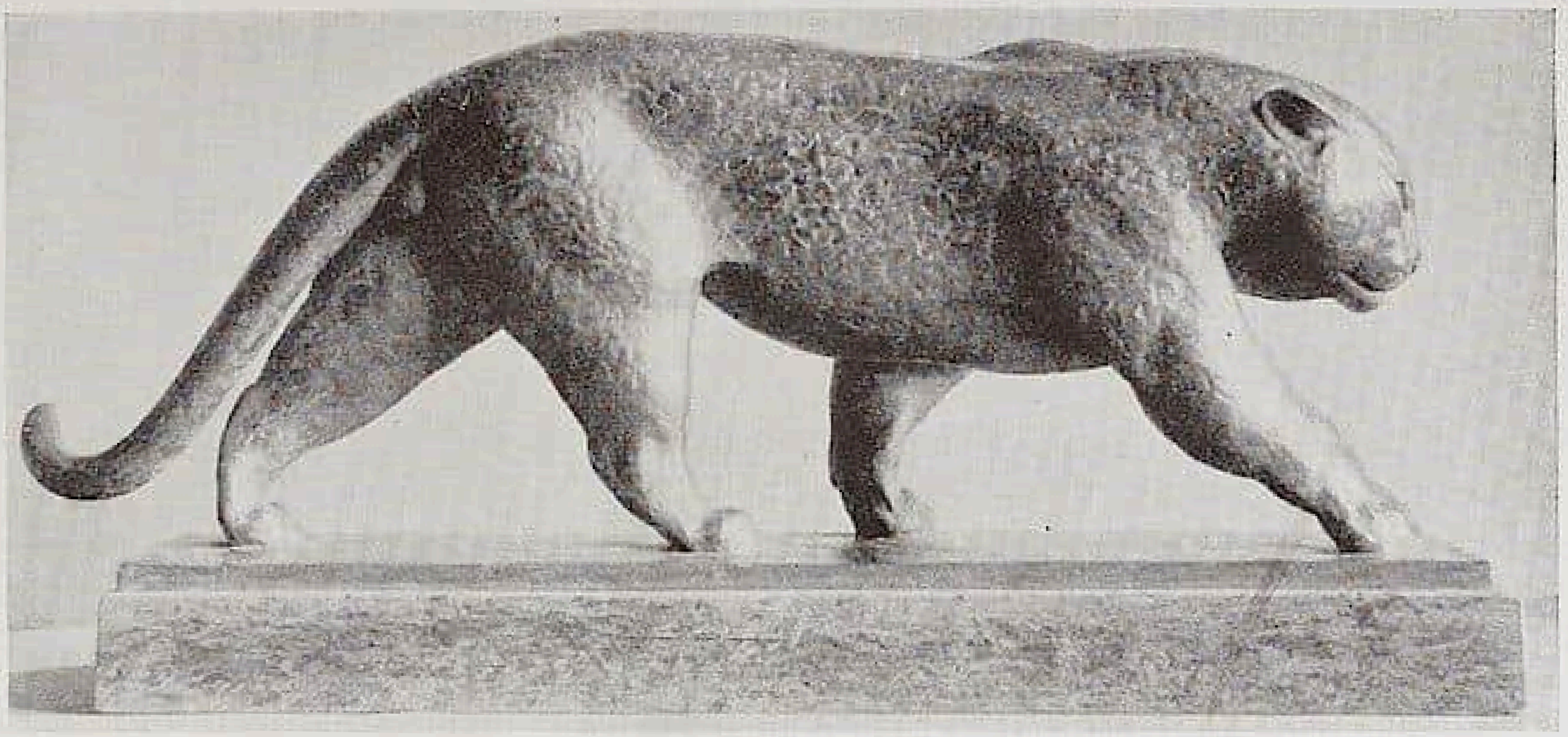
Fritz Claus. Mädchen.

Hermann Geibel. Gewandfigur.

auch hervorkommen mag. Bei Claus kommt eine heftige Betonung des kubischen Elements in der plastischen Form hinzu — eine Orientierung, die dem plastischen Begriff der Negerkunst näher ist als dem der Hildebrandschule.

Seltsame Beobachtung zum Ende, wie die Linien sich verschlingen. Claus, dessen Form der klassischen Konvexität der Münchner Schule sichtlich verwandt wurde, revoltiert nachdrücklich gegen den Reliefbegriff, den diese Schule dem Plastischen entgegenbringt. Geibel, der unbefangen, doch voll von Gewissen aus der Fülle der Naturform und der Passion lebt und arbeitet, mündet in einer ruhigen Ausbreitung der Formenverbände. So ist jeder dennoch in den plastischen Stil dieser Stadt auf seine Weise verflochten. Es wird sich zeigen, was aus den Verbindungen hervorwächst. Denn zur Zeit sind vor unseren Augen nur zwei Anfänge, denen Glück auf den Weg zu wünschen ist.

Hermann Geibel. Das Töchterchen des Künstlers.



Hermann Geibel. Panther.

Der Expressionismus und das christliche Mysterium

Von MELA ESCHERICH

Was denn rechtfertigt mich, wenn nicht mein Werk?" sagt Gerhart Hauptmann in seinem Hirtenlied.

Des Menschen Werk, die Kunst, sucht wiederum den einsamen, übergrünten Weg zu Gott . . .

Die neue Kunst.

Auf sie richtet sich der Glaube.

* * *

Der Impressionismus predigte keinen Glauben; nur ein vages Hoffen.

Er konnte Messiassehnsüchte ausdrücken, Spaltgefühle, kein Einswerden.

Die paar religiösen Künstler der Zeit schwenkten von ihm ab, wie Hans Thoma oder der ins Quattrocento flüchtende Previati oder der an die Nazarener anknüpfende Fugel oder der sich an die Lutherzeit klammernde Gebhardt, — weil sich die impressionistische Weltanschauung mit ihren passiven, zersetzenden und ausweichenden Tendenzen dem Positivismus religiöser Überzeugung widersetzt.

* * *

Der Expressionismus ist in seinem ganzen Wesen für die religiöse Darstellung prädestiniert. Durch die Ausstellungen wandelt wieder Christus.

Wie? Diese Künstler, die von sich und andern als Sozialisten, Bolschewisten, Anarchisten verdächtigt werden, holen sich die Bibel und die Mystiker vor, versenken sich, neuer Andacht voll, in das alte Mysterium der Passion?

Aber natürlich. Ob bibelgläubig oder nicht. Sie müssen wieder zu Christus. Weil es kein anderes Motiv gibt. Weil unsere ganze Kultur christlich ist. Was denn sonst?

Sollen sie indische oder chinesische Götter malen? Nein, doch wohl besser die uns vertrauten Gestalten des christlichen Glaubens.

Aber die Vertreter einer neuen Weltanschauung! Die über das Christentum Hinausgekommenen!

Was sollen sie malen? Wo ist die Mythologie dieser neuen Weltanschauung?

Eine Weltanschauung ohne mythologischen Niederschlag ist für die Kunst ein nicht zur Welt gekommenes Mögliches. Einfach unvorstellbar.

* * *

Es ist das Fehlende im Protestantismus, daß er keine Mythologie hat. Daher die beständigen Anleihen der protestantischen Kunst beim Katholizismus. Ludwig Richter, in seinem Herzen mehr Protestant als Katholik, ist es von orthodox evangelischer Seite einmal verübelt worden, daß in seiner Kunst alles von Engeln wimmelt. Aber er kam eben ohne die Engel nicht aus.

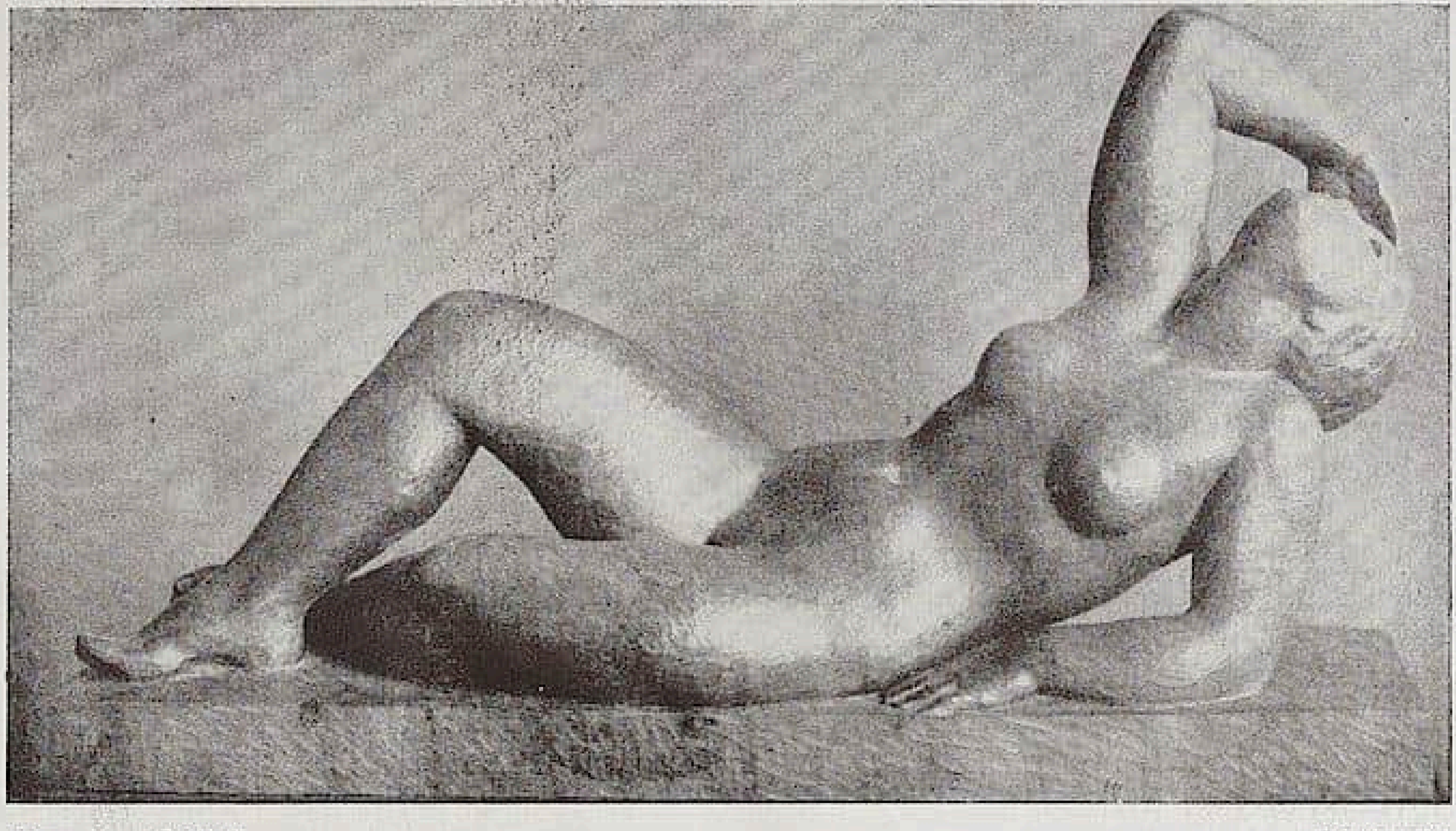
Die gesamte mittelalterliche Kunst ist mythologisch. Sie ist Mitschöpferin am christlichen Mythus. Sie hat das Dreieinigkeitsmysterium, die Marienlegende, die Vorstellung von den Engeln mystisch ausgebaut und eine Anzahl rein mythologischer Motive und Figuren geschaffen, wie z. B. den Gnadenstuhl, Gottvater mit dem Schmerzensmann, Mariä Fürbitte bei der Dreieinigkeit, die Krönung Mariä, Maria im Rosenhag, den Engelkranz, die Engelwolke, den Schwalbenengel, den Putto und die ganze Dämonologie der Hölle.

Die mythologischen Motive sind in der alten Kunst die herrschenden. In sie wurden die biblischen Stoffe einbezogen. Biblische Darstellungen ohne jede mythische Zutat — Engelwolken, Wolkenhände, Wolkentore, Logos im Sonnenstrahle, blutauffangende Engel — sind eine Seltenheit. Das biblische Ereignis verschlingt sich beständig mit dem mythologischen. Es ist nur der auf der Erde spielende Teil des christlichen Mythus. Aber dieser Mythus ist — das ist die Besonderheit des Christentums — mystisch. Das Johannesevangelium, die Apokryphen, die Marienlegende sind mythisch-mystische Bildungen. Die Kirche suchte einen Trennungsstrich zu ziehen durch die strenge Scheidung von Dogma und Legende, indem sie die Mystik (Johannesevangelium) kanonisierte und die Mythik (Apokryphen) in den äußeren Ring des Burgfriedens für Glaubensangelegenheiten schob. Im Mittelalter konnte sie diese Trennung nicht mehr durchführen. Der Wunderblume der deutschen Mystik gegenüber völlig ratlos, verurteilte sie heute als Häresie, was sie morgen anerkannte. Meister Eckhart machte sie den Prozeß, während sie Tauler duldete. Bernhard von Clairvaux wurde heilig gesprochen; aber Mechthild von Magdeburg lebte in Verschmähung und in beständiger Furcht um ihre Schriften, „es möchte ein Brand drüber fahren".

Inmitten der Barockepoche erwuchs der Protestantismus in Architektur, Kunst, zuletzt Musik. In der niederländischen Kunst zwei Pole: der katholische Rubens, der evangelische Rembrandt. Rubens in seiner materienfrohen Vollblütigkeit stark in den Mythus gehend, Rembrandt, das Mythische nahezu ganz verlassend, mit puritanischer Strenge einer praktischen Mystik sich zuwendend.

Rembrandt ist der größte Revolutionär auf dem Gebiete der christlichen Darstellung. Er entnimmt dem alten Stoff neue, vorher wenig beachtete Motive: die Lehre und die Wundertaten Christi.

Der Mythus verschwindet. Die Historie erscheint. Die Mystik knüpft an die Historie an. Wo mythologische Züge nicht auszuschließen sind, wie die Engelerscheinung bei der Verkündigung an die Hirten oder in der Tobiaslegende, werden sie als richtige



Hermann Geibel. Liegende.

Wunder, schreckhaft in die Gegenwart hereinprallend, geschildert. Der Abstand von der mythischen Auffassung, in der das Wunderbare selbstverständlich ist, wird ungeheuer. Vor den Engeln stürzt das Vieh davon, Hunde bellen. Die Kreatur erschrickt vor den Himmlischen wie vor Gespenstern.

Die mythischen Gestalten stören eher die religiöse Stimmung, die allein durch geheimnisvolle Lichtstimmungen erzeugt wird.

Der Impressionismus knüpfte hierin an Rembrandt an. Auch er suchte das religiöse Moment durch Lichtwirkung zu betonen. Auch er steht dem Mythus fremd gegenüber. Der lehrende und helfende Christus ist der leitende Gegenstand. Christus und das Großstadtelend. Christus unter den Fabrikarbeitern und Magdalenen der Armenviertel: Uhde. Der Abstand vom Mythus ist so groß, daß seine gelegentliche Einführung unerträglich wird. Bei Uhdes „Abschied des Tobias" — immer wieder der Kreis der Rembrandtmotive! — wirken die Flügel des Reisebegleiters lediglich als Maskerade.

* * *

Zwischen Rembrandt und dem Impressionismus schiebt sich, ziemlich spät, eine extreme Sakralkunstbewegung: das Nazarenertum. Ein Bund von religiösen Enthusiasten. Juden werden Christen, Protestanten werden katholisch. Sie suchen, nach dem Mittelalter zurücktastend, wieder die Brücke zwischen Gott und Welt: den Mythus. Die mythologischen Motive kehren wieder. Es ist kein Zufall, daß jene Epoche gleichzeitig in der herrlich aufblühenden Märchenillustration und hier sogar mit mehr Kraft mythologische Motive aufgreift. Denn was ist das Märchen anders als Kinderspiel gewordener Mythus?

* * *

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunders hörte man plötzlich von einer protestantischen Kunst reden. Uhde, Gebhardt. Eine von Wehmut getragene Kunst. Voll tränen-

blinkender Verheißungen und Seufzer. Kein Frohwerden. Dann Thoma. Der wieder mit festen tapferen Schritten in den Mythus ging. Ein seiner Zeit Entgegengesetzter.

* * *

Indessen wuchs das neue Geschlecht herauf. Nolde, Reinhardt, Eberz und ihrer mehr.

Zunächst eine Abschweifung: der Expressionismus beschäftigt sich viel mit dem Tier. Ihm ist das Tier, was dem Impressionisten die Landschaft. Das hat grundlegende Bedeutung für die weitere Entwicklung. Das Tier ist der dekorative Unschuldsausdruck der Natur, die aus Instinkt schön ist. Der expressionistische Weg zu Gott führt über den Instinkt. Vom unbewußt Richtigen zur Erkenntnis. Instinkt, Wille, Glaube.

Franz Marc malte Tiere. Keine religiösen Motive. Und doch religiöse Offenbarungen. Seine ruhenden Rehe im sonnendurchwärmten Waldinnern wirken sakral. Wie er die Grundlinien, Formen, Farben der Natur bloßlegt und ehrfürchtig zeigt, das stimmt zur Andacht . . .

Und diese Kunst, diese unsere strenge, neue Kunst nähert sich wieder den ehrwürdigen alten Motiven der Passion.

Das Mythische ist völlig ins Mystische vergeistigt. Das Historische tritt nebensächlich zurück. Der Schall farbiger Klangwellen steigert sich zum Brausen, das Gefühl zur Extatik. Die Sinne richten sich nach innen. Das Verhältnis zum Beschauer wird das der Suggestion.

Die neue Kunst malt keine Legenden, keine Geschichten. Erzählt nichts. Läßt erleben . . .

Anhauch vom Ewigen.

Darin liegt ihre Berufenheit zur Ausdrucksgestaltung des christlichen Mysteriums.

Herm. Geibel. Mädchentorso II.

DER KUNSTSAMMLER

Von Sammelwesen und Kunstereignissen

Die Abwanderung des deutschen Kunstbesitzes und die neue Kunstschutzverordnung

Von PAUL CLEMEN

Unter dem 11. Dezember 1919 hat das Reichsgesetzblatt eine Verordnung über die Ausfuhr von Kunstwerken publiziert — das Endergebnis all der Erwägungen und Beratungen in politischen und Sachverständigenkommissionen von fast zwei Jahren, das Resultat all der Petitionen, Anträge, Resolutionen der berufenen Interessenvertretungen, der kleinen und der großen Anfragen aus der Nationalversammlung und den Landesversammlungen. Es ist wenig und das Wenige kommt spät, für viele Fälle schon zu spät. Aber die Politik ist die Kunst des Erreichbaren — auch auf diesem Gebiete. Die Vorgeschichte und die Motive dieser neuen Verordnung, wie sie sich aus der Lage unseres nationalen Kunstbesitzes vor und nach dem Zusammenbruch und seiner Schutzlosigkeit ergeben, die ganz veränderten Verhältnisse, die eine so lange zurückgestellte Maßregel nun doch in letzter Stunde als zweckmäßig erscheinen ließen, sollen hier kurz zusammengefaßt, unsere dauernden Sorgen und Nöte und unsere alten und neuen Bedenken sollen hier dargelegt werden.[1]

Der Kunsthandel zwischen den Ländern deutscher Zunge und dem Ausland, der während des Krieges vielfach unterbunden, zum Teil völlig abgeschnitten war, ist als unmittelbare Folge unseres Niederbruches neu emporgeblüht und hat im Laufe des vergangenen Jahres in geometrischer Progression eine ganz unerhörte Ausdehnung und völlig phantastische Formen angenommen. Nicht nur der alte solide und ehrenhafte wohlorganisierte Großhandel, der mehr als je die notwendige und unentbehrliche Vorarbeit für den Sammler wie vor allem für die Museen tut, benutzt die Konstellation, sondern Hunderte von kleinen Geschäften sind neu emporgewachsen und im Geheimen arbeiten vortrefflich orientierte Agenten, durch gut ausgebildete Helfer aus allen — aber auch aus allen — Kreisen unterstützt, zusammen mit der schon vor dem Kriege bekannten Gattung der marchands amateurs, zu denen jetzt die neue Species der Gentlemenschieber getreten ist. Diese großen englischen und amerikanischen, französischen und holländischen Händler, zum Teil zu großen Trusts zusammengeschlossen, an denen auch wieder bekannte deutsche Firmen beteiligt sind, arbeiten mit Hochdruck, unterstützt durch das unaufhaltsame Sinken unserer Währung, das selbst scheinbar außerordentliche in Deutschland gezahlte Preise in Gulden und Francs, in Pfund Sterling und Dollars umgewandelt nur als sehr bescheidene Anlagen erscheinen läßt. Dazu kommt im Inland die wachsende nervöse Unruhe der Besitzenden, die von der Hypnose des Ziffernwahnsinns ergriffen sind, der die ganze Welt wie ein giftiges Gas durchdringt.

[1] Ich hatte mich schon in zwei Aufsätzen in der Tagespresse zu diesem Thema geäußert: „Gefährdung des deutschen Kunstbesitzes" in der Beilage der Tägl. Rundschau vom 26. u. 27. Nov. 1919 und „Der österreichische Kunstausverkauf" in der Frankfurter Zeitung vom 22. Nov. 1919.

Sie werden geblendet durch die scheinbare Höhe der Angebote und machen die ganz falsche Rechnung, daß ein guter Hausvater es heute nicht verantworten dürfe, Werte in der Höhe von Hunderttausenden unverzinst in seinen Räumen zu halten. Die unbestimmte Furcht vor dem Reichsnotopfer, vor Vermögenskonfiskation, vor härtester Steuerbelastung äußert sich in allgemeiner Unsicherheit und in dieser Stimmung werden die Inhaber kostbarer Kunstwerke von den allzu beredten Händlern überrumpelt. Unaufhaltsam fließt aus Deutschland und mehr noch aus Österreich ehrwürdigster Kunstbesitz in das Ausland ab.

Es war eine gesetzgeberische Tat, daß in die neue Verfassung des deutschen Reiches als § 147 der Satz über eine ausdrückliche Verpflichtung des Reiches gegenüber den Fragen des Kunstschutzes aufgenommen wurde. Der Artikel 147, um dessen Fassung und Durchsetzung sich eine Reihe der bewährten Denkmalpfleger und Kunstfreunde aus der Natoinalversammlung bemüht hatten, bestimmt: „Die Denkmäler der Kunst, der Geschichte und der Natur sowie die Landschaft genießen den Schutz und die Pflege des Staates. Es ist Sache des Reichs, die Abwanderung deutschen Kunstbesitzes in das Ausland zu verhüten." Das Reich war hiernach verpflichtet, eine Form für den Schutz des gefährdeten beweglichen Kunstbesitzes zu finden. Bei der Ausführung stellten sich aber sofort all die Bedenken wieder ein, die früher die Durchsetzung einer solchen Maßregel verhindert hatten. Schon am Tage nach der Versteigerung der Sammlung Richard von Kaufmann im Januar 1918 hatte das damalige preußische Abgeordnetenhaus die Anregung zu einem Reichsgesetz gegeben, das die Ausfuhr von Kunstwerken beschneiden oder durch Ausfuhrzölle erschweren sollte. In der lebhaften Debatte, die sich damals in der Öffentlichkeit entspannte, war hervorgehoben worden, daß die Gefahr der Abwanderung von Kunstwerken aus Deutschland überschätzt werde, daß wir in sehr viel höherem Maße ein Kunstimportland als ein Kunstexportland wären, daß wir für ein gesundes Wachstum unserer deutschen öffentlichen und privaten Sammlungen sehr viel mehr auf die Einfuhr aus den fremden Kulturländern angewiesen seien und daß eine beschränkende Maßregel mit den notwendig als Folge zu erwartenden Gegenmaßregeln unserer Nachbarn uns eventuell schwer ins eigene Fleisch schneiden würde. Die gewichtigsten Stimmen in Deutschland hatten sich damals gegen den Plan eines Ausfuhrverbotes ausgesprochen, voran Wilhelm von Bode, der das Für und das Wider erwog und zu dem Resultat kam, daß die bedenklichen Folgen größer seien als der etwaige Nutzen.

In dem Berliner Tageblatt hat Professor Otto Lanz, der Amsterdamer Kunstsammler (9. Februar 1918) alle Bedenken gegen jedes solche Gesetz zusammengefaßt und an den Kunstsinn und das nationale Empfinden der Sammler wie der großen Händler appelliert; in der Frankfurter Zeitung (27. Juni 1918) hat Georg Swarzenski, der Direktor des Städelschen Instituts in Frankfurt vor allem die technischen Schwierigkeiten, die in der Durchführung und der Organisation liegen, hervorgehoben. In den Münchener Neuesten Nachrichten (26. August 1919) hat dann ein Jahr später ein anderer bekannter deutscher Museumsdirektor, Emil Waldmann, der Direktor der Bremer Kunsthalle, ebenso lebhaft das Ausfuhrverbot gefordert — unter Hinweis auf die höchst akuten Gefahren.

Heute liegt die Frage eben sehr viel anders. Im August 1919 haben drei Abgeordnete der Deutschen Volkspartei, die Herren Mittelmann, Becker und Kahl, an die Reichsregierung die folgende kleine Anfrage gerichtet: „Infolge des jetzigen niedrigen Standes unserer Valuta wandern wertvolle alte deutsche Kunstschätze waggonweise ins Ausland ab. Ist die Regierung bereit, durch Erlaß eines Kunstausfuhrverbotes oder

Vorlage eines entsprechenden Gesetzes die weitere Abwanderung deutscher Kunstschätze zu verhindern?" Der geschäftsführende Ausschuß des deutschen Tages für Denkmalpflege, der im Sommer 1919 durch eine große Zahl unserer vornehmsten Kunstförderer, der ersten Kunstgelehrten und der führenden Architekten verstärkt worden ist und der die Verpflichtung übernommen hat, die Interessen der Denkmalpflege und des Kunstschutzes dauernd in Deutschland wahrzunehmen und wie ein Reichsamt oder ein ständiges Denkmalpflegeparlament ohne Mandat fungiert, hatte schon am 8. Juli 1919 auf seiner Tagung in Berlin in einer Resolution die Staatsregierung gebeten, ungesäumt die erforderlichen Sicherungsmaßregeln zu treffen. Er hat dann am 8. Oktober 1919 eine dringliche Vorstellung an die Reichsregierung und die Landesregierungen gerichtet, in der er das Vorgehen der Reichsregierung begrüßt, durch Erlaß eines Ausfuhrgesetzes dem Abtransport deutscher Kunstwerke in das Ausland zu steuern: „Der Ausschuß möchte erneut die Dringlichkeit eines solchen gesetzgeberischen Aktes betonen, in Anbetracht, daß gerade in den letzten Monaten vor der in Aussicht stehenden großen Vermögensabgabe die Verkäufe einzelner großer Werke und ganzer Sammlungen in das Ausland sich in erschreckender Weise gehäuft haben. Wir stehen zwar auf dem Standpunkt, daß es in erster Linie die Aufgabe einer solchen Verfügung ist, alle Kunstwerke dem Vaterland zu erhalten, die irgendwie für die Geschichte der deutschen Kunst und der nationalen Kultur von Bedeutung sind, daß daneben aber auch die Auswanderung der größeren Sammlungen, die bislang öffentlich zugänglich waren und als Gemeinbesitz des deutschen Volkes angesehen werden konnte, insbesondere auch der fürstlichen Kunstsammlungen unter allen Umständen verhindert werden sollten. In bezug auf die Wahrung der finanziellen Interessen des Reiches glaubt der Tag für Denkmalpflege bei aller Würdigung unserer finanzpolitischen Notlage doch darauf hinweisen zu müssen, daß ein augenblicklicher Gewinn von einigen Millionen an Auslandswerten in gar keinem Verhältnis stehen würde zu der nie wieder gutzumachenden Beraubung und Verarmung Deutschlands an nationalem Kunstbesitz und zu der dadurch herbeigeführten dauernden Schädigung der geistigen Kraftquellen des deutschen Volkes."

In dieser Erklärung war schon ausgesprochen, daß es sich nicht um ein allgemeines Kunstausfuhrverbot handeln kann, das von vornherein zu weitgehend sein würde und das notwendig für uns höchst verhängnisvolle Gegenmaßregeln der anderen Staaten entfesseln müßte, ganz abgesehen davon, daß die Durchführung technisch kaum möglich sein dürfte. Es war die Ansicht des weitaus größten Teiles der Sachverständigen, daß der Schutz sich in erster Linie auf die Kunstwerke zu erstrecken habe, die als Standardwerke der deutschen Kunst aus dem Gefüge unserer nationalen Kultur nicht ohne schwere Schädigung derselben herausgeschnitten werden könnten. Weiter waren in diesem Sinne die historisch gewordenen größeren und kleineren bisher der Öffentlichkeit zugänglichen Sammlungen als ein Ganzes anzusehen, ohne Beeinträchtigung unseres heimischen Kunstlebens dürfen sie nicht aufgelöst und verstreut werden. Darüber hinaus wird es sich um eine ganz beschränkte Anzahl von hervorragenden Kunstwerken fremder Kulturen handeln, die seit langer Zeit schon auf das engste mit unserem Kunstleben verwachsen sind und in diesem Sinne einen Teil des nationalen Kunstbestandes darstellen. Die große Menge der niederländischen, französischen, italienischen, spanischen, orientalischen und aller sonstigen ausländischen beweglichen Kunstwerke, die sich in deutschen Privatsammlungen befinden, sollten aber nicht getroffen werden. Es erscheint auch grundsätzlich als unbillig, einen Privatmann, der vor Jahren irgendein hochwertiges italienisches oder holländisches Bild im Inland erworben hat

oder sein Vermögen in dieser Weise anlegte, wie ein anderer in Kali- oder in Rüstungsaktien, jetzt zu verhindern, sich dieses Wertes in aller Freiheit und ohne Beschränkung zu entäußern.

Das eine muß man sich klar machen, daß ein großer Teil unseres Kunstbesitzes wie unseres sonstigen bisherigen Reichtums nicht zu halten ist. Angesichts der Notwendigkeit, eine Basis für das zehnfach teuere Leben zu schaffen, wird der Kunstbesitz überall dort, wo er bisher als bloßer Luxus oder als Kapitalanlage gedacht ist, zuerst dran glauben müssen. Sehr viele Familien und viele einzelne werden einfach nicht mehr in der Lage sein, die Kostbarkeiten aus einer alten glücklicheren Zeit zu halten, zu hegen oder auch nur aufzubewahren. Wir werden in wenigen Jahren auch auf diesem Gebiet unendlich viel von dem bisherigen Nationalbesitz eingebüßt haben. Unverständlich ist freilich bei denen, die heute ihre Kostbarkeiten unbedacht auf den Markt werfen, jene oft fast tragikomische, durch kluges Zureden eifriger Händler gesteigerte Neigung zur Selbstentäußerung just in diesem Moment. Man darf diesen Kleingläubigen zureden, daß sie den Vorspiegelungen nicht glauben sollen, daß im Jahre 1920 wirkliche Kunstwerke ihren Preis verloren haben, daß mit der ersten Steuereinschätzung oder Steuerabgabe eine Baisse eintreten würde; — und alle die, die so ängstlich mit der Steuererklärung rechnen, sollten sich sagen, daß sie doch ungleich besser dastehen, wenn sie (im fiskalischen Sinne) ungeschätzten und ungemünzten Kunstbesitz ruhig behalten, als wenn sie den jetzt übereilt hinauswerfen und nun diese Beträge in die neue Vermögensdeklaration aufnehmen müssen — vorausgesetzt, daß sie hier eine reinliche Steuermoral haben. Vor allem auch: all diese eingeschüchterten Sammler sollten sich doch immer wieder ausrechnen, daß sie im Grunde ihre Schätze verschenken, wenn sie auch scheinbar goldene Berge einheimsen (ach leider nur papierene Berge). Da bietet der Agent hunderttausend Mark und der Deutsche greift zu, ohne sich klar zu machen, daß das nicht sehr viel über 3000 holländische Gulden sind — niemals hätte er für 3000 Gulden verkauft. Oder der Amerikaner bietet eine Million, eine volle runde Million und diese große Ziffer wirft die besten Vorsätze um und erschüttert die solidesten konservativen Anschauungen — und doch sind es nur rund 17000 Dollar — eine lächerliche Summe. Das Multiplizieren ist uns ja jetzt so leicht gemacht, da die Valuta für die Schweiz, für Holland, England und Amerika mit hübschen runden Dezimalziffern rechnet. Jene eilfertigen Verkäufer sollten nur auch in jedem Falle diese leichte Rechnung machen.

Den alten Reichtum, die gegen das Ausland doch so langsam sich mehrende Fülle von schönen Sachen können wir nicht halten. Wir haben aber alle Ursache, mit allen Mitteln dahin zu arbeiten, daß die Kunstwerke, „die irgendwie für die Geschichte der deutschen Kunst und nationalen Kultur von Bedeutung sind", die Hauptwerke und Hauptstücke der deutschen Kunstgeschichte nicht irgendwie dem Vaterlande entfremdet werden. Man stelle sich vor, daß im Augenblick der Zertrümmerung der deutschen Fürstentümer eines der Hauptwerke der deutschen Malerei und der Malerei aller Zeiten, die Holbeinsche Madonna des Bürgermeisters Meier im Großherzoglichen Schloß zu Darmstadt, sich im reinen Privatbesitz des Großherzogs von Hessen befand. Rechtlich wäre es möglich gewesen, daß dieser das Bild für einen ungeheuren Preis an das Ausland verkauft hätte. Die einfache Tatsache, daß eine solche Möglichkeit auch nur als akademische Frage besteht, muß unbedingt ein rasches Einschreiten des Staates herbeiführen. Hier lag eine Lücke in unserer Gesetzgebung und in unserer Organisation vor. In diesem einen Falle schützt die Person des hochsinnigen Schirmherrn alter und neuer Kunst vor jedem solchen Mißbrauch seines papierenen Rechtes. Aber wie, wenn die

Besitzer dieser für Deutschlands Kunsttradition so wichtigen Einzelwerke nicht von so hohem moralischem Verantwortungsgefühl durchdrungen sind oder wenn es ihnen tatsächlich unmöglich gemacht wird, diesen alten kostbaren nichts tragenden und nur Ausgaben verlangenden Besitz zu halten?

Wieder denken wir an die Oldenburger Galerie. Die Großherzogliche Gemäldegalerie zu Oldenburg, aus der schon 1804 von Herzog Peter von Holstein-Oldenburg angekauften Sammlung gebildet, befand sich seit dem Jahre 1866 in dem von Klingenberg erbauten Museum an der Elisabethstraße, dem Augusteum. Sie ist nie anders als eine öffentliche Galerie angesehen worden, wenn auch nicht als eine im Eigentum des Staates stehende. Aber zwischen ihr und dem kunsthistorischen Hofmuseum in Wien bestand nur ein Unterschied der Größe, in ihrem Verhältnis zum Hof und dem Herrscherhaus standen sie sich relativ gleich. In Oldenburg hat die neue Regierung versucht, mit dem Großherzog eine Einigung zu erzielen. Ein immerhin beträchtlicher, freilich nicht entfernt dem Wert der Sammlung entsprechender Betrag von mehreren Millionen Mark war vereinbart, der Großherzog hat aber dann die Einigung abgelehnt, und damit war ihm allein die Verfügung über diese ganze Sammlung zugefallen. Es ist bekannt, daß unterdessen ein großer, der materiell wertvollste Teil der Sammlung, die italienischen, flämischen, holländischen Werke, darunter Rembrandt und Rubens, Bordone und Moretto, durch den Großherzog selbst nach Holland verbracht ist. Noch schweben die eifrig betriebenen Verhandlungen zu dem Verkauf dieser Bilder an das Ausland, um den sich der Erbgroßherzog persönlich bemüht, zu einem Preis, der dank unserer elenden Valuta das vielfache jener gebotenen Summe darstellt. Der andere Teil der Sammlung, vor allem die deutschen Werke enthaltend, ist in Oldenburg zurückgeblieben. Damit ist äußerlich scheinbar wenigstens jenem Grundsatz entsprochen, daß die für die heimische Kunstgeschichte wichtigen Schöpfungen dem Lande zu erhalten sind. Aber welche Garantie ist hier geboten, daß diese Sammlung erhalten bleibt? und welche Garantie ist da, daß sie auch weiter der Öffentlichkeit zugänglich bleibt? zusammen bleibt, nicht nach Eutin abwandert? Man darf theoretisch sich auch den Fall vorstellen, daß durch irgendein scharfes Gesetz, wie durch die verschärfte Lex Pacca in Italien, es den bisherigen Eigentümern unmöglich gemacht wird, ihre Sammlungen außer Landes zu verbringen; aber durch dieses Gesetz können sie nicht gezwungen werden, ihre Sammlungen der Öffentlichkeit zu zeigen. Man erinnere sich daran, daß das fürstliche Haus Torlonia in Rom durch das vollständige Abschließen seines Palazzos wie der Villa Albani mit allen Sammlungen auf diese rigorose Bestimmung quittiert hat.

Überall in Deutschland finden jetzt Auseinandersetzungen zwischen den ehemals regierenden Familien und den neuen Volksregierungen statt. Nach einer ersten Ära von Ungerechtigkeit, in der man geglaubt hatte, mit einer einfachen Handbewegung alle Rechte auf Privateigentum wegwischen zu können, ist jetzt eine Zeit sorgfältiger, von hohem Verantwortungsgefühl getragener Erwägungen gefolgt, die auch von seiten der neuen Regierungen wenigstens in den meisten Fällen in einem loyalen Sinne geführt werden. Der Maßstab freilich der Beanspruchung des fürstlichen Besitzes für die Öffentlichkeit, der Grundsatz der Entschädigungen ist hier in den verschiedenen Ländern durchaus verschieden. Weitaus der größte Kunstbesitz in den Ländern der deutschen Zunge war in den Händen des Hauses Habsburg in Österreich. Man mag sich erinnern, daß die gesamten kunsthistorischen Hofmuseen in Wien in Hofverwaltung standen und Hausbesitz waren. Wollte man den in Oldenburg anerkannten Grundsatz auf die sehr verwandten Verhältnisse in Österreich und auf die Habsburger übertragen, so würden diese einfach über diese un-

geheuren Kunstschätze haben verfügen können. Eine solche Möglichkeit schien so grotesk, daß man hier als Abwehr die weitestgehenden Bestimmungen getroffen hat in dem Gesetz vom 3. April 1919 betreffend die Übernahme des Vermögens des Hauses Habsburg-Lothringen. In dem sogenannten Habsburger Gesetz heißt es in § 5: „Die Republik Deutschösterreich ist Eigentümerin des gesamten in ihrem Staatsgebiet befindlichen beweglichen und unbeweglichen hofärarischen sowie des für das früher regierende Haus oder für eine Zweiglinie desselben gebundenen Vermögens."

Das Verhalten der österreichischen Regierung, das die Eigentumsansprüche des bisherigen regierenden Hauses ausschaltet, stellt die eine äußerste Möglichkeit dar — der Oldenburger Fall, wo dem Großherzog zunächst das volle Eigentum zugesprochen war, gibt den anderen Pol. Man kann nicht leugnen, daß den öffentlichen und staatlichen Interessen mit der ersten Lösung am besten gedient ist, daß sie aber auch die größte Ungerechtigkeit in sich schließt. Zwischen diesen beiden Polen liegen nun eine ganze Reihe weiterer Möglichkeiten: Auseinandersetzung, Einigung, Beschränkung des fürstlichen Verfügungsrechtes zugunsten der Öffentlichkeit.

Auch hier wird nach Vernunft und Billigkeit in jedem Einzelfalle zu entscheiden sein und unsere neuen Regierungen haben alle Ursache, in einer würdigen und großdenkenden Form diese Auseinandersetzung durchzuführen. Eine jede Familie hat einen inneren Anspruch auf den mit ihr und ihrer Geschichte verwachsenen mobilen Besitz, auf all die Stücke, die eine lebendige Familientradition darstellen, auf Porträts, auf alles historische Mobiliar, und es erscheint unbillig und ungerechtfertigt, dazu auch im Widerspruch mit dem historischen Empfinden stehend, den bisherigen Regierenden zu versagen, was man jedem ostpreußischen Rittergutsbesitzer, der oft ähnlich wie ein kleiner mittlerer deutscher Fürst auf seinem Besitz waltete, als selbstverständlich zugesteht. Wenn man jetzt sich um die Sicherheit des bisher im Besitz der fürstlichen Eigentümer befindlichen kostbaren Kunstgutes sorgt, so dürfte man es doch vielleicht zuerst noch mit dem Appell an das Verantwortungsgefühl der bisherigen Eigner versuchen dürfen, auch wenn dieses in dem Oldenburger Falle scheinbar versagt hat. Unseren Fürsten und ihren Beratern darf man vorstellen, daß es auch für sie verhängnisvoll und für die noch schwebenden Lösungen von unheilvoller Folge wäre, wenn sie jetzt verärgert und vielleicht mit Recht gekränkt ab irato Beschlüsse fassen wollten, sich ihres mobilen Kunstbesitzes zu entäußern. Man darf daran erinnern, daß die meisten Auseinandersetzungsverhandlungen noch schweben, auch wenn jetzt für Preußen eine Einigung vor der Tür steht. Auf jener Tagung des Ausschusses für Denkmalpflege in Berlin hat am 7. Juli 1919 der Prinz Johann Georg von Sachsen, selbst der Besitzer von kostbaren Sammlungen und Bibliotheken in Dresden, der Hüter eines ziffernmäßig kaum zu schätzenden Kunstgutes, ein eifriger und höchst kenntnisreicher Sammler und Gelehrter, bisher der Ehrenpräsident der sächsischen Kommission zur Erhaltung der Kunstdenkmäler, auf den Weg der loyalen Auseinandersetzung hingewiesen und in vorbildlicher Weise für sich die Erklärung abgegeben, daß er die im Besitz seiner Familie befindlichen Kunstgegenstände im Sinne der Denkmalpflege zu erhalten bestrebt sein werde.

Für die Auffassung, daß die für die deutsche Kunstgeschichte wesentlichen Werke in keiner Weise dem Vaterlande entfremdet werden dürfen, darf man sich auf die viel strengere und von einem höheren Verantwortungsgefühl zeugende Auffassung des Auslandes berufen, etwa auf die Definition, die schon in dem Gesetz über den Schutz der Kunstdenkmäler und Altertümer in Griechenland vom Jahre 1834 gegeben ist, das einfach bestimmt, daß alle antiken Denkmäler als von den hellenischen Vorfahren her-

rührend Nationalgut aller Hellenen seien, auf die verwandten Erklärungen in den italienischen, türkischen, bulgarischen Schutzgesetzen. Das öffentliche Interesse kann unter Umständen hier ein so überwiegendes sein, daß es die einfachen privaten Rechtsansprüche ausschaltet. Es kann ein einzelner einfach an einer Sache, an der in gewissem Umfange die ganze Nation interessiert ist, kein diese von dem Genuß und der Benutzung ausschließendes alleiniges Eigentumsrecht haben. Unsere Gesetzgebung hat in den letzten Jahren den Begriff des öffentlichen Interesses, unserer fortgeschrittenen rechtlichen Auffassung, unserem gesteigerten sozialen Empfinden folgend, Schritt für Schritt weiterentwickelt. Eine gewisse Beschränkung des absoluten Verfügungsrechtes der Eigentümer von hervorragenden Kunstwerken bei Maßnahmen, die das öffentliche Interesse direkt schädigen könnten (und das würde der Verkauf ins Ausland oder die Geheimhaltung sein), würde nur eine logische Konsequenz darstellen.

Die Öffentlichkeit wird sich ein historisches Anrecht auf den weiteren Genuß der Sammlungen, die ihr seit beträchtlichen Zeiten geöffnet waren, nicht abstreiten lassen, und die öffentliche Meinung wird hier mit einigem Recht von Ersitzung des Eigentums oder wenigstens Ersitzung des Nießbrauchs an diesem Eigentum reden und sich auf die §§ 937 und 1033 des BGB. berufen. Es wird schwer sein, zumal in Zeiten einer Erregung der öffentlichen Meinung, hier die Unterschiede zwischen einem erworbenen Recht und einer lange oder nachlässig geübten weitgehenden Gastlichkeit klar zu fassen.

Es liegt auf der Hand, daß hier Ungerechtigkeiten vorkommen werden, fast vorkommen müssen. Das Rechtsempfinden der Regierungen und der verantwortlichen Stellen und Behörden wird aber suchen müssen, diese Ungerechtigkeiten möglichst einzuschränken, auch wenn das öffentliche Rechtsempfinden hier ohne viel nachzudenken etwas anderes fordert. Wenn ein Fürstenhaus seine wertvollsten Kunstschätze bislang nicht im Residenzschloß, sondern in seinen Villen und Jagdschlössern — die ja zum Teil auch im Ausland liegen können — geborgen hat, die bei der Auseinandersetzung als Privateigentum des betreffenden Hauses verbleiben, so verbleiben ihm auch diese Kunstschätze im unangetasteten Besitz. Hat dagegen ein kunstsinniger Fürst vielleicht nur einer Laune und Großmannsmarotte folgend, vor einem Menschenalter die verstreuten Kunstwerke seines Hausbesitzes aus allen seinen Schlössern gesammelt und in einem eigenen Bau unter dem vornehmen Namen Museum vereinigt, diese Sammlung dann auch aus privaten Mitteln weiter vervollständigt, so geht er und sein Haus jetzt dieses Museums verlustig. Wo liegt die Grenze? Einige unserer Fürsten haben aus eigenen Mitteln in der letzten Generation eifrig gesammelt und nicht ungeschickt gekauft. Sollen sie dieses Besitzes nun verlustig gehen, während ein schon 1866 oder vorher 1803, 1806, 1815 mediatisierter Fürst, der damals seinen ganzen Kunstbesitz behalten durfte, seine Sammlung aus den damals mit viel größerer Loyalität gewährten staatlichen Revenuen weiter zu vermehren in der Lage war? Wenn man unsere Fürsten zu reinen Privatleuten macht, so muß man ihnen auch die Rechte der Privatleute einräumen. Die Grenzen zwischen dem reinen Privateigentum, dem Krongut oder dem Familienfideikommißbesitz sind zumeist gerade für die mobilen Kunstwerke sehr unsicher gezogen. Auf eine Auseinandersetzung, wie die heute nötige, haben all diese Bestimmungen keine Rücksicht genommen. Es wird vielfach eine völlige Neuordnung einzutreten haben. Wenn man den Fürsten erheblichen Kunstbesitz beläßt mit der rechtlichen oder auch nur der moralischen Verpflichtung, diesen zu einem gewissen Teil auch zugunsten und zum Mitgenuß der Öffentlichkeit zu verwalten, so muß man ihnen auch die Mittel belassen und gewähren, diesen Kunstbesitz entsprechend zu unterhalten.

Das bedenklichste für die ganze Zukunft unseres öffentlichen Kunstbesitzes wäre es, wenn der einfache Übergang eines ehemals fürstlichen Kunstbesitzes an eine neue demokratische Zufallsregierung keineswegs a priori eine Garantie darstellte, daß dieser Besitz nun besser, weitherziger, mit größerer Bindung für den Bestand gepflegt wird als in der alten geschmähten Ära. Ich rede nicht von den voreiligen Verkäufen von kostbarem Mobiliar und von Ausstattungsstücken, selbst wenn sie sich nicht nur auf die Wohnung der Hofstaaten, auf die Marställe erstreckt haben. Mit tiefer Beschämung wird eine spätere Zeit registrieren, was in jenen ersten würde- und hemmungslosen Wochen der Revolution im Berliner Schloß gestohlen und veruntreut worden ist. Ich war am 29. Dezember 1918, als die Marinevolksdivision betrüblichen Angedenkens noch im Abzug war, in dem Königlichen Schloß — das Blut steigt mir noch heute in den Kopf, wenn ich an die schmerzlichen und ekelhaften Eindrücke zurückdenke. Der Ausverkauf, den die neue Volksregierung im Herzoglichen Schloß zu Braunschweig veranstaltete, stand noch stark unter dem Eindruck einer Demonstration gegen das alte Regime und hat die Hauptstadt des Landes schwer geschädigt. Nicht sehr würdig erscheinen die in den Zeitungen in den Novemberwochen 1919 veröffentlichten Anzeigen: „Große Gemälde-, Kunst-, Altertümer- und Möbelversteigerung aus dem Besitz Seiner Majestät König Wilhelms II. von Württemberg im Residenzschloß zu Stuttgart", und es wäre auch eine Frage, ob dies ein wirtschaftlich kluger und gerechter Schritt war. Aber Entsetzen hat das Publikum der deutschen Kunstfreunde erfaßt bei der Nachricht von dem Ausverkauf, den die neue Regierung Deutschösterreichs in Wien beabsichtigt. Alles Vertuschen hilft nichts. Die Regierung hat sich, nicht geschreckt und nicht zurückgehalten durch den Einspruch aller Körperschaften, der gesamten Künstler- und Gelehrtenwelt, entschlossen, alten staatlichen Kunstbesitz auf den Markt zu werfen, zunächst in einem Los für 15 Millionen holländische Gulden die unschätzbaren Tapisserien und Gobelins, die orientalischen Teppiche, die Schätze der Silber- und Porzellankammer, die kirchlichen Kunstwerke der Schatzkammer, den Inhalt und die historischen Stücke der Marställe; in einem zweiten und dritten Verkauf, die schon vorgesehen sind, sollen die Reserven und Depots des weiteren Kunstbesitzes darankommen und gefährlich rückt man an die großen Kunstwerke heran, die zur Zeit zum Glück noch durch die Bestimmungen des Friedensvertrages von St. Germain geschützt erscheinen, der durch zwanzig Jahre ein Antasten des Sammlungsbestandes verbietet, damit die Entente nicht dieser Pfänder vorzeitig verlustig gehe. Vergeblich ist der Regierung vorgehalten worden, welch materiell unlogischen Schritt sie damit tue, wie sie Österreich und Wien damit der wichtigsten Kraftquelle beraube, die für die Schaffung einer neuen geistigen und künstlerischen Welt unentbehrlich sind, der größten und stärksten Anziehungswerte, wie sie sich mit dieser Verzweiflungstat vor allem auch des moralischen Kredits im Ausland wie im Inland begibt. Die Massen schreien nach Brot und Kohlen, und um ein paar Wochen (zu mehr reicht es nicht) das Leben zu fristen, wirft das gequälte Österreich diese Penaten in die Auktion, und die gierigen Hände der großen internationalen Kunsthändlertrusts greifen nach den Kostbarkeiten des alten Kaisertums.

Der erste Ansturm ist jetzt abgeschlagen, die Ententemissionen haben auf Grund von § 192 des Friedensvertrages von St. Germain den Verkauf einfach verboten, indem sie die wichtigsten Partien des ersten Loses eben als Sammlungen erklärt haben, über die dem geknebelten Österreich die Verfügung nicht zustehe. Die Entente hat es sogar für nötig gehalten, eine Kunstüberwachungskommission mit Raimund Koechlin an der Spitze nach Wien zu setzen. Nach dem Journal des Débats vom 9. Dezember 1919 ist die

Aufgabe dieser Kunstkommission, den öffentlichen und privaten Kunstbesitz Österreichs zu inventarisieren, der ein unschätzbares Faustpfand für die Alliierten darstelle. Die Riesengefahr ist eben ganz und gar nicht beseitigt; es wird dauernd weiter verhandelt und es hängt nur von der Entente ab, ob sie glaubt, daß der Zeitpunkt jetzt für sie günstiger sei, sich diese wertvollen Pfänder für ein Butterbrot in die Hand zu spielen. Im englischen Oberhause hat Lord Curzon erklärt, ohne Amerikas Hilfe sei eine finanzielle Sanierung für Österreich nicht möglich; um dafür eine Basis zu schaffen, sollten die kostbaren Gemälde, die in solcher Zahl in Österreich vorhanden wären, verpfändet werden. Verpfändet! Sieht man nicht die Teufelskralle des Versuchers und den Pferdefuß unter dem Mantel? Wir würdigen die qualvollen Erwägungen, die die verantwortlichen Leiter der österreichischen Geschicke bei jenen ersten Verhandlungen getrieben haben. Wir suchen die Furchtbarkeit der Zwangslage eines Landes zu verstehen, das vor dem Hungertode steht und nur um das nackte Leben kämpft — aber trotzdem müssen wir die Schwester an der Donau beschwören, nicht an sich zu verzweifeln und nicht seine Penaten, seinen Hausschmuck auf den Markt zu werfen.

Das ganze Vorgehen ist so ungeheuerlich vor allem auch, weil es einen so gefährlichen Ansteckungsstoff birgt, weil dieser Vorgang auf die Nichts-als-Banausen und geistigen Proletarier (die in allen Gesellschaftsschichten gleichmäßig vertreten sind) verheerend wirken könnte. Vor allem: Österreich wird erleben und erlebt es jetzt schon, daß ein solcher Schritt und nur die Ankündigung eines solchen der Regierung Vertrauen und Kredit bei den Anständigen entzieht und ganz automatisch die Macht derer stärkt, denen die Worte Ehrfurcht und Tradition eben noch etwas bedeuten. Der einzige moralische Rechtsanspruch, den die neuen Regierungen auf Übereignung solchen ehrwürdigen alten Kunstbesitzes erheben könnten, besteht darin, daß sie ihn nicht nur ebensogut, sondern womöglich besser verwalten als in der alten monarchischen Ära, und daß dieser nationale Kunstbesitz, hinter dem jetzt die ganze Nation als Eigentümerin wie als Hüterin steht, noch ungleich besser geschützt und in seinem Bestand gesichert sein muß als vorher, wo das Schicksal dieses Besitzes von dem Willen einzelner abhing. Versündigt sich die neue Zeit an diesem Grundsatz, so zerstört sie selbst das Fundament, auf dem sie steht. Als unmöglich und irrsinnig muß ein jedes solches Ansinnen von Selbstberaubung, das einer Selbstentmannung gleichkommt, abgewiesen werden. Aber wie das neue Deutschland zum erstenmal in der Reichsverfassung in jenem bedeutsamen Artikel 147 anerkannt hat, daß die Denkmäler der Kunst und der Geschichte den Schutz und die Pflege des Staates genießen und wie dieser Grundsatz in allervorderster Linie auf die im Eigentum des Staats selbst befindlichen Denkmäler der Kunst und der Geschichte Anwendung zu finden hat, so ist es auch die in demselben Artikel der Verfassung anerkannte Aufgabe des Reiches, die Abwanderung deutschen Kunstbesitzes in das Ausland zu verhüten. Wenn Tschecho-Slowakien, wenn die russische Sowjetrepublik ein Ausfuhrverbot als Notgesetz erlassen haben, wenn zu einem solchen Deutschösterreich sich im Moment des völligen Zusammenbruchs im letzten Frühjahr aufgerafft hat, so mußte auch das Deutsche Reich diese Verpflichtung anerkennen und endlich zur Tat schreiten.

Ungeheure Verluste haben die letzten Monate schon dem heimischen Kunstbesitz zugefügt. aber wir sind dankbar, daß in zwölfter Stunde noch ein Gesetz gekommen ist, nach dem wir, die wir mit der Frage der Denkmalpflege und des Kunstschutzes innerlich und amtlich verknüpft sind, in den letzten Monaten immer lauter gerufen haben. Im Sommer schon wollte die Regierung kurzerhand diese Verordnung erlassen auf Grund

des Gesetzes über die vereinfachte Form der Gesetzgebung für die Übergangszeit vom 6. April 1919, auf das sie sich auch jetzt berufen mußte — die Vorbereitungen verzögerten sich aber. Das Zusammentreten der Nationalversammlung kam dazwischen und jetzt war diese zuständig und damit diese Angelegenheit auf den dornenvollen, an Stationen reichen Passionsweg der Kommissionen verwiesen. Die Zeit der Prüfungen ist erst jetzt vorüber.

Um eine Sperrung, um eine Ausfuhrerschwerung handelt es sich. Für die Eigentümer von Kunstwerken, wie vor allem für die Händler ist die wichtigste Frage: welchen Kunstwerken gilt diese Verordnung? Nach den Anschauungen des Tages für Denkmalpflege sollten die Kunstwerke, die von hervooragender Bedeutung für die Geschichte der deutschen Kunst und der nationalen Kultur wären, geschützt werden. Die Verordnung faßt dies nicht positiv, sondern gibt eine gewissermaßen negative Definition: „Nach § 1 bedarf die Ausführung eines Kunstwerkes der Genehmigung, sobald es in das Verzeichnis der Werke eingetragen ist, deren Verbringung in das Ausland einen wesentlichen Verlust für den nationalen Kunstbesitz bedeuten würde.“ Diese sicher sorgfältig überlegte und aus ganz bestimmten Gründen gewählte Form gibt doch zu schweren Bedenken Anlaß und hat bereits die lebhaftesten Einsprüche entfesselt. Es wird notwendig sein, daß in einer authentischen Interpretation der Wille der gesetzgebenden Instanz hier ausdrücklich festgelegt wird. Es darf sich nicht um eine unsichere Form handeln, die der weitgehendsten Auslegungskunst einer späteren Zeit ausgesetzt sein könnte. Es muß festgestellt werden, daß es sich zunächst um die wichtigsten Werke der deutschen Kunstgeschichte und nur in beschränktem Umfang um Werke fremder Kulturen handelt, soweit diese eben eng durch Geschichte und besondere Beziehungen mit unserem nationalen Kunstbesitz verbunden sind, die dadurch auch wesentliche Glieder im Gefüge der heimischen Kunstgeschichte geworden sind. Wie wenig diese Absicht aus dem gewählten Wortlaut herausleuchtet, das beweist eine von sachverständiger Hand (von Dr. Kurt Glaser) geschriebene erste Besprechung dieses Kunstausfuhrverbotes in dem Heft der Kunstchronik vom 19. Dezember 1919, in dem als Beispiel dieser zu schützenden Kunstwerke Rembrandt und Gerard David angeführt sind. Nicht ihnen, sondern, um Namen zu nennen, Dürer und Holbein gilt in erster Linie dieses Schutzgesetz!

Die Grundlage für die Durchführung bildet ein Classement, ein genaues amtliches Verzeichnis der in Betracht kommenden Kunstwerke: zum erstenmal wird damit in der deutschen Denkmalschutzgesetzgebung der Weg des Classements beschritten, der bislang für die meisten ausländischen Kunstschutzgesetze die Basis bildet. Über die Genehmigung zur Ausfuhr entscheidet der Reichskommissar für Ein- und Ausfuhrbewilligung nach Zustimmung eines vom Reichsminister des Inneren zu ernennenden Ausschusses, in dem nur ein einziger Kunstverständiger sitzt, dem gleichberechtigt ein Vertreter des Reichsbankkuratoriums beigeordnet ist. Der Ausschuß darf seine Zusage nur erteilen, wenn der materielle Gewinn des Reiches den Verlust des Kunstwerkes rechtfertigt. Man sieht, die Interessen der finanzpolitischen Erwägungen sind weitgehend gewahrt. Die Liste ist nur klein, sie bringt vorläufig etwa für Preußen nur einige hundert Nummern. Sie ist in höchst geheimnisvoller Weise festgesetzt, nur die Sachverständigen der Zentrale sind gehört worden, nicht die verantwortlichen Stellen in den Provinzen. Es mag sein, daß im letzten Moment höchste Eile geboten war. Wenn man bedenkt, daß seit dem August über diese Frage verhandelt und beraten ward, wird man zugeben, daß zur Befragung der hier unmittelbar interessierten provinzialen Instanzen, zum Austausch und zur Einigung mit ihnen durchaus Zeit war. Nicht nur, weil diese lokalen und provinzialen

Behörden allein über den Zuwachs und die Veränderungen im Privatbesitz in den letzten Jahren orientiert waren, wäre dies ratsam gewesen, der ganze Maßstab ist notwendig auch ein anderer, wenn die Kunstwerke vom Standpunkt einer hauptstädtischen Sammlung oder vom Standpunkt der provinzialen Denkmalpflege gewertet werden. Unsere ganze deutsche Kunstgeschichte setzt sich aus einer Reihe von parallelen Erscheinungen, Schulen und Gruppen zusammen, die keineswegs nach ihrer inneren Qualität und ihrer historischen Bedeutung ausgeglichen sich der allgemeinen Schätzung unter den Fachgenossen erfreuen. Es kann sehr wohl ein Kunstwerk bei der Übersicht von einer Zentrale aus als weniger wichtig und darum des Schutzes nicht bedürftig erscheinen, das für die heimatliche, die regionale Kunstgeschichte ein ganz unentbehrliches Denkmal darstellt. Ein Ausgleich wird daher unumgänglich nötig sein. In dem Gesetz ist drakonischerweise in § 1 der Ausführungsbestimmungen festgesetzt, daß eine Beschwerde gegen die Eintragung nicht stattfindet, um so mehr werden die beteiligten Behörden selbst Veranlassung haben, zu sorgen, daß die Liste und damit die Durchführung dieser wichtigen Maßregel dem Rechtsempfinden der Kunstfreunde entspricht.

Die Liste ist nicht publiziert. Die Verhandlungen mit den verschiedenen Bundesstaaten sind noch nicht abgeschlossen, das Verzeichnis ist noch gar nicht publizierbar. Daß aber diese Liste nicht ein geheimes Vehminstrument bleibe, ist dringend zu wünschen. Sie darf das Licht der Öffentlichkeit nicht zu scheuen haben. Eine Beruhigung der jetzt zum Teil in großer Erregung befindlichen Kreise wird erst eintreten, wenn die Liste festgelegt und in gewissem Umfang abgeschlossen ist. Auch für die wirkliche Durchführung des gesetzlichen Schutzes wird nur dann eine allen Eventualitäten gerecht werdende Handhabe geboten sein, wenn diese Liste jedem Interessenten, den Behörden, den Museen, aber auch den Händlern zugänglich ist. Jede Ausrede etwa gestohlenen und veruntreuten Kunstwerken gegenüber, die auf das Nichtwissen sich hinausspielen würde, wäre dann ausgeschlossen; man würde unter Umständen sogar die Veröffentlichung dieser wichtigsten nationalen Kunstwerke im Privatbesitz in guten Reproduktionen zu erwägen haben, nebenbei ein recht gutes buchhändlerisches Geschäft. Eine solche Veröffentlichung von so und so vielen Hunderten der wertvollsten Kunstwerke aus deutschem Privatbesitz (wohlgemerkt der öffentliche Besitz, der Museumsbesitz und vor allem auch der kirchliche Besitz kommt hier nicht in Betracht) würde einen Überblick über die in privaten Händen befindlichen Schätze in Deutschland geben und würde daneben auch in gewissem Umfang einen Ersatz bieten für die nicht geringe Beeinträchtigung des Verfügungsrechtes bei den Eigentümern. Es wird bei vielen Sammlern einen berechtigten Stolz verursachen, hier als Eigner eines der etwa 500 besten und wertvollsten Objekte in deutschem Besitz zu erscheinen. Das gibt diesen Werken auch wieder eine höhere Notierung, auch wenn diese Notierung nur für die Inlandsrechnung und damit den Inlandsmarkt Geltung haben kann. In Frankreich hat sich gegen die Eintragung der in Privatbesitz befindlichen Schlösser und Herrensitze in die Liste der monuments historiques zuerst ein lebhafter Widerstand erhoben; als aber in allen Führern, Guiden und Verzeichnissen bei den Namen der Schlösser nun regelmäßig das (mon. hist.) beigefügt ward, hat dieses Adelsprädikat, das für manchen Besitzer höchst erstrebenswert ist, wieder viel von dem Kummer ausgelöscht und die Besitzer mit dem Gesetz versöhnt.

Die „Offenhaltung“ der geschützten Kunstwerke kann natürlich durch dieses Gesetz nicht verbürgt werden. In § 3 der Ausführungsbestimmungen ist festgelegt, daß jeder Besitzer von Kunstwerken sie dem mit einem Ausweis der Landeszentralbehörde versehenen Sachverständigen auf Verlangen zu zeigen, die Prüfung zu gestatten und die

hierfür erforderlichen Auskünfte zu erteilen hat, aber diese Bestimmung kann doch unmöglich auf jeden Kunstfreund, jeden Kunsthistoriker ausgedehnt werden, der ein solches nationales Kunstwerk sehen und studieren möchte. Und die übrigen, nicht durch die Eintragung in die Liste geschützten Kunstwerke — sind sie vogelfrei? Sie genießen sicher zunächst nicht die Wohltat dieses Gesetzes. Notwendigerweise muß deswegen doch mit einer Fortführung, einer Ergänzung der Liste gerechnet werden, wie ja auch die Liste der „objets mobiliers" in dem Classement des französischen Gesetzes immer ergänzt wird, nur darf diese theoretisch bestehende Ergänzungsmöglichkeit nicht zu einer dauernden Beunruhigung des Kunstbesitzes führen.

Eine Folge dieser ganzen Maßregel wird natürlich und fast automatisch eine nicht zu vermeidende sehr große Beunruhigung der Eigentümer kostbaren Kunstgutes, eine stärkere und lautere der Händler und der Agenten sein und ist es schon. Unsere großen Sammler, die nicht sehr zahlreich vorhandenen Sammler aus fürstlichem Blut und aus alten Geschlechtern und die erst aus der letzten Generation hervorgegangenen Sammler bürgerlicher Kreise haben bislang ihre Sammlungen für Kunstfreunde wie vor allem für das Studium in denkbar liberalster Weise geöffnet. Man könnte sich vorstellen, daß die Eigentümer dieser Schätze von dieser Gepflogenheit abzugehen Neigung hätten, daß sie ganz radikal den Zutritt zu ihren Kostbarkeiten verwehren. Wir werden uns daran gewöhnen müssen, daß die Schnüffelnasen der steuerfiskalischen Organe in all unsere Heimlichkeiten und Tresors hineinsehen, — dann möchte mancher vielleicht wenigstens seine Kunstschätze vor solchen unkeuschen Abtastungen geschützt sehen. Diese Gefahr wird vermieden und eingeschränkt, wenn die Liste im wesentlichen festliegt, stabil bleibt und wenn das Verzeichnis sich als eine Art Ehrenprädikat für das betroffene Kunstwerk darstellt. Sonst wird ein Sammler zumal neue kostbare Stücke, die er etwa zu erwerben in der Lage ist, eher geheimhalten als daß er sich der Gefahr der Drangsalierung aussetzt. Vor allem aber wird eine Folgeerscheinung eintreten, die in erster Linie unsere Museumsbeamten und Kunstbeamten trifft. Verkaufsverhandlungen über noch nicht geschützte Stücke höchster Qualität, bei denen erwartet oder befürchtet werden kann, daß sie eventuell auf die Liste gesetzt werden würden, werden noch mehr als bisher in der tiefsten Stille erfolgen. Unsere großen Händler werden Bedenken tragen, solche kostbaren Werke, für die sie doch auch ganz erhebliche Summen zahlen müssen, zumal wenn sie sie im Ausland gekauft haben, in die sie oft einen beträchtlichen Teil ihres mobilen Vermögens investiert haben, nach Deutschland zu bringen, wenn sie dort befürchten müssen, daß durch eine Aufnahme in dieses Verzeichnis für das betreffende Kunstwerk die Verkaufsmöglichkeit wesentlich eingeschränkt und damit unter Umständen die Möglichkeit, auch nur das dafür ausgegebene Kapital wieder einzubringen, zerstört wird. Es werden solche Umsätze und Verkäufe einfach im Ausland stattfinden und natürlich lieber an Ausländer als an Deutsche. Es werden dann sehr zu ihrem Schaden auch die öffentlichen Museen, die Beamten und Pfleger der Kunstverwaltung nichts mehr von diesen Chancen und überhaupt von der Existenz dieser Werke erfahren. Selbst wenn wir bei den ganz großen Objekten niemals dank der jämmerlichen deutschen Währung mit Auslandspreisen konkurrieren könnten, hätten wir doch ein ideales Interesse daran, wenigstens von dem Vorhandensein dieser schönen und unerreichbaren Dinge zu erfahren, ihr Schicksal zu verfolgen, die Studienmöglichkeit zu haben. Viele unserer großen Händler haben heute schon Stützpunkte oder Filialen im Ausland. Der Schwerpunkt ihres Geschäftes würde dann eben mehr und mehr auf die Auslandstellen verschoben werden.

Hier liegen große und unzweifelhafte Gefahren vor, die die Wirkung der ganzen Verordnung bedrohen. Wie stark die Bedrohung des Sammlertums, die Beunruhigung des Händlertums durch dies Gesetz, wie peinlich dazu die Unklarheit der Verordnung selbst empfunden worden ist, das zeigt nichts besser als die Äußerung des Herausgebers dieser Zeitschrift in dem Januarheft des neuen Jahrgnngs, die zu einer völligen Ablehnung kommt. Wir müssen trotzdem versuchen, mit der neuen uns geschenkten Waffe selbst zu arbeiten und möglichst schnell und schmerzlos mit diesem uns gegebenen Instrument zu operieren — in unserem eigensten Interesse auch mit weiser Beschränkung. Jede Überspannung des Bogens würde nur von größtem Unheil sein. Das Beste wäre ja, das Reich oder die einzelnen Staaten würden in der Lage sein, die auf den Markt kommenden wichtigen Kunstobjekte, „deren Verbringung in das Ausland einen wesentlichen Verlust für unseren nationalen Kunstbesitz bedeuten würde", zu erwerben. Ein Vorkaufsrecht würde ja leicht einzuräumen sein. Es ist zu fürchten, daß bei den heutigen Preisen und noch mehr bei unserer tragischen Finanzlage an diesen Ausweg praktisch nicht zu denken ist. Die Bildung eines solchen Fonds etwa aus den Strafgeldern oder auch aus hier nicht näher auszuführenden Eingängen anderer Art auf Grund anderer Gesetze wäre wenigstens zu erwägen. Aber auch heute noch dürfen wir, ehe im Einzelfalle zu dem Polizeispieß gegriffen wird, an den Gemeinsinn, an das nationale Empfinden unserer großen Sammler und der Eigentümer der wichtigsten Kunstschätze, aber auch der so oft zu Unrecht verketzerten großen vornehmen Händler appellieren, wie dies einst Otto Lanz getan hatte. Wie alle Gesetze soll auch dieses erzieherisch wirken, die allgemeine Rechtsauffassung von dem öffentlichen Interesse an den Kunstdenkmälern der nationalen Kultur schaffen. Es sind für den Besitzer jener Schätze unzweifelhaft erhebliche Auflagen und Beschränkungen durch dies Gesetz gegeben — sie müssen sich vor Augen halten, daß es sich hierbei um ein ideales Besitztum der ganzen Nation handelt.

Bonn, im Januur 1920.

Lord Bristol, der absonderliche Kunstfreund

Zu meinem Aufsatz über Lord Bristol (siehe Cicerone, Nov. 1919, S. 693—700) habe ich nachträglich einen bemerkenswerten Beitrag gefunden, der für die Geistesart dieses „merkwürdigen Mannes", wie Goethe ihn nennt, so bezeichnend ist, daß er nicht in der Verborgenheit bleiben darf. Gewährsmann ist der Kardinal Tommaso Marchese Antici, der als Ministerresident des Kurfürsten Karl Theodor von Bayern in Rom Berichte über dortige Vorgänge an den Münchner Hof gesandt hat und in einem derselben vom 25. April 1795 folgendes erzählt (Münchner Geh. Staatsarchiv, 508/29):

Der Kunstliebhaber Lord Bristol ist hier, und bei dem sonstigen Mangel an Fremden trägt er den Malern und Bildhauern sehr zur Erleichterung ihrer Lage bei. Dem Bildhauer Pierantoni (Giovanni R., geb. 1738, gest. 3. Dez. 1814, Mitglied der Akademie S. Luca 16. Nov. 1783) hat er den Auftrag gegeben, einen Herkulesknaben, der die Schlangen erwürgt, auszuführen. Der Herkules soll die Züge des Ministers Pitt tragen, die Schlangenköpfe die der Lords North und Fox. Zu diesem Zweck hat Bristol die Bildnisse dieser Herren aus England kommen lassen und will die Gruppe dem Minister Pitt zum Geschenk machen. Man erkennt an diesem Auftrag, so schließt Antici seinen Bericht, die Denkweise dieses sonderbaren Mannes, der Lord Bristol ist.

Zum Verständnis des künstlerischen Witzes ist daran zu erinnern, daß William Pitt d. J. ein erbitterter Gegner der Staatsmänner North und Fox gewesen ist und kaum 24jährig 1782—83 den Sturz beider Minister herbeigeführt hat, um selbst bis 1801 als Premierminister das Steuer der britischen Politik zu führen.

München, Februar 1920. Fried. Noack

Kunſtpolitik

Die Abfindung der Hohenzollern[1]

Von Paul G. Hübner.

I.

Am 13. November 1918 wurde das Kronfideikommißvermögen, am 30. November auch das Privatvermögen des preußiſchen Königshauſes beſchlagnahmt. Die „vorläufige“ Beſchlagnahme des Privatvermögens erfolgte „mit Rückſicht darauf, daß die Zugehörigkeit der einzelnen Vermögensgegenſtände zum Kronfideikommißvermögen und zum Sondervermögen des preußiſchen Königshauſes zweifelhaft erſcheint“. In den beiden Bekanntmachungen, welche naturgemäß auch von den unabhängigen Mitgliedern der Regierung gezeichnet ſind, iſt von einer Abſicht, das Privateigentum zu konfiszieren, nichts zu erkennen.

Die Streitfrage, welche den Anlaß zur Beſchlagnahme der geſamten Vermögensmaſſe gegeben hatte, wurde ſofort Gegenſtand eingehender Prüfung. In Verbindung mit den namhafteſten Staatsrechtslehrern prüfte eine Kommiſſion bei den einzelnen Beſtandteilen des Kronvermögens, ob ſie dem König als Landesoberhaupt oder als Privatmann zuſtehen.

Die Gutachten aller befragten Juriſten, auch der am weiteſten links ſtehenden, ſtimmen über den Umfang des Privateigentums in allen weſentlichen Punkten überein. Privateigentum ſind außer dem perſönlichen Eigentum jedes einzelnen Familienmitgliedes

a) der Anſpruch auf die Kronfideikommißrente,
b) faſt alle vom Könige ſeit 1794 erworbenen Grundſtücke,
c) ſämtliche beweglichen Gegenſtände.

Auf Punkt a brauchen wir hier nicht einzugehen. Die juriſtiſche Klarſtellung iſt nicht ganz einfach, und dieſer Punkt iſt bereits des öfteren erörtert worden. Auch Anſchütz kommt zu dem klaren Schluß: „Beſitz, Verwaltung und Nutzung des dem königlichen Hauſe quoad jus zuſtehenden Anſpruchs auf die alte Kronrente ſtehen noch heute dem vormaligen Kaiſer und König Wilhelm II. zu.“

Bei Punkt b und c dagegen liegen die Verhältniſſe einfach. Selbſt wenn man annehmen wollte, daß die Kronrente eine Art Gehalt des Königs ſei, ſo ſind Grundſtücke und Mobilien, die von dieſem Gehalt gekauft ſind, Eigentum des Königshauſes geworden und geblieben. Auf keine Weiſe kann der Staat hier einen Rechtsanſpruch geltend machen.

Würde nun bei der Eigentumstrennung rückſichtslos nach dieſen rechtlichen Feſtſtellungen verfahren, ſo müßte der Staat, abgeſehen von der Zahlung der Rente, dem Königshauſe aus dem beſchlagnahmten Vermögen ſämtliche im Laufe des 19. Jahrhunderts erworbenen Grundſtücke, vor allem aber das geſamte Inventar der Schlöſſer und Gärten, alle Kunſtwerke, den Fundus der Theater uſw. herausgeben. Was für eine Verkümmerung aller jener Dinge dies bedeuten würde, braucht nicht im einzelnen erörtert zu werden; eine ſolche Löſung iſt ſchlechterdings unmöglich. Statt einer gewaltſamen Zerſchneidung muß eine organiſche Loslöſung ſtattfinden.

Es gibt zwei Möglichkeiten für den Staat, dies zu erreichen: Anwendung von Gewalt, d. h. Erlaß eines Geſetzes, oder gütliche Vereinbarung.

Die erſte Möglichkeit ſtößt auf ſehr ernſte Schwierigkeiten. Durch § 153 der neuen Reichsverfaſſung iſt die Wegnahme von Privateigentum ohne angemeſſene Entſchädigung ausgeſchloſſen. Es wäre alſo zunächſt ein verfaſſungänderndes Reichsgeſetz notwendig. Daß für dieſes bei der Nationalverſammlung eine Mehrheit zu finden wäre, iſt unwahrſcheinlich, um ſo mehr, da inzwiſchen eine Reihe von Einzelſtaaten ſich mit ihren früheren Herrſcherhäuſern bereits im Wege des Vergleichs geeinigt haben. Im übrigen hat ſeinerzeit der Abgeordnete Heilmann für die Fraktion der Mehrheitsſozialiſten in der preußiſchen Landesverſammlung erklärt, daß ſeine Partei für ein Ausnahmegeſetz gegen das Königshaus nicht zu haben ſein würde.

In dieſer Äußerung tritt die Grundanſchauung zutage, die dem Plan eines Enteignungsgeſetzes in bezug auf die Herrſcherhäuſer überhaupt entgegenſteht. Jeder ziviliſierte Staat baut ſich auf der Grundlage des Rechts auf; eine der erſten Bekanntmachungen der revolutionären preußiſchen Regierung unterſagte die politiſche Kontrolle der Gerichte. Eine demokratiſche Re-

[1] Anmerkung der Schriftleitung. Der verantwortliche Dezernent für die Kunſtdenkmäler im Berliner Finanzminiſterium, Dr. Paul G. Hübner, der vor dem Kriege an der Bibliotheca Hertziana in Rom tätig war, hat die hier mitgeteilten Ausführungen zum erſtenmal in der Deutſchen Allg. Zeitung vom 20. Februar veröffentlicht. Ein uns frdl. zur Verfügung geſtellter Sonderabdruck überzeugte uns von der Notwendigkeit, den ſehr klugen Beitrag des kenntnisreichen Verfaſſers ohne Kommentar auch an dieſer Stelle zum Abdruck zu bringen.

gierung würde ihre eigensten Grundsätze verleugnen, wenn sie eine bestimmte Klasse von Staatsbürgern außerhalb des sonst von ihr anerkannten bürgerlichen Rechts stellen wollte. Es sind ethische Momente von höchster Bedeutung und nicht zu unterschätzender Werbekraft, welche dazu zwingen, auch hier eine Verständigung zu suchen.

II.

Auch beim Abschluß eines Vergleichs fallen zugunsten des Staates die politischen Verhältnisse stark ins Gewicht. In der Tat ist der jetzt von der Regierung vorgelegte Vergleich wesentlich ungünstiger für das betroffene Herrscherhaus als z. B. jener dem gefangenen Kurfürsten von Hessen diktierte Stettiner Vertrag von 1866.

Die beiden Parteien haben sich vor allem dahin geeinigt, daß „organisch Zusammenhängendes nicht nutzlos zerstört wird und Werte von überwiegend künstlerischer und historischer Bedeutung unversehrt erhalten werden". Das Königshaus verzichtet infolgedessen auch auf alles Privateigentum, soweit es ein wesentliches Zubehör der dem Staat zufallenden Schlösser, Gärten, Theater usw. ist.

Über den Umfang und den Wert der Grundstücke und Mobilien, deren sich das Königshaus unter diesem Gesichtspunkt entäußert, herrschen vielfach unvollkommene Vorstellungen. Es wird unbekannt sein, daß z. B. — um nur einige größere Objekte zu nennen — der ganze Park Charlottenhof, die Orangerie in Sanssouci, Schloß und Park in Oranienburg, ein großer Teil des Parks Charlottenhof, das Eckgrundstück Wilhelmplatz / Wilhelmstraße, die beiden Theatergrundstücke an der Stadtbahn und das Krollsche Etablissement Privateigentum waren. Zieht man den Fundus in den beiden Berliner Theatern, in Hannover, Kassel, Wiesbaden mit in Betracht, so sind das bereits Werte von mehr als 100 Millionen.

Weit wertvoller und wichtiger für die Allgemeinheit sind die Kunstwerke und kunstgewerklichen Gegenstände in den Schlössern und in den Museen. Wie weit in den Museen der Privatbesitz des Königshauses geht, soll im einzelnen nicht dargelegt werden.

Aber man stelle sich nur vor, daß Sanssouci ausgeräumt, der Park Charlottenhof bebaut würde, daß die Prunkmöbel des Neuen Palais zur Auktion wanderten, daß das Eosandersche Silberbüfett im Berliner Schloß oder die Perlen unserer Museen an Amerikaner verkauft würden, dann wird man begreifen, welche beispiellose Verarmung unserem kulturellen Leben bevorstände, wenn es nicht gelungen wäre, hier zu einer Einigung zu kommen. Es sei noch einmal betont: kein deutsches Gericht könnte das Königshaus an einem Verkauf der von ihm gesammelten Kunstwerke hindern. Kunstwerke sind heutzutage mit die gangbarsten internationalen Werte; daß ein Entgelt vom Königshaus beansprucht wird, ist natürlich.

In Mecklenburg liegen die Verhältnisse ähnlich wie in Preußen; dort ist das gesamte Schweriner Museum Privateigentum des früheren Großherzogs. Der Staat zahlt trotz sehr mäßiger Schätzung für die Sammlungen die für Mecklenburg beträchtliche Summe von 9 Millionen Mark, davon 5½ Millionen Mark in mäßig eingeschätzten Grundstücken, also in Goldmark. Dazu kommt die Rentenabfindung mit 6 Millionen Mark. Im ganzen ergibt sich für den mecklenburgischen Staat eine Leistung von etwa 10 Millionen Mark heutigen Kurses und 5½ Millionen Mark Goldmark, und alles dies vorwiegend im Interesse der Erhaltung kultureller Werte.

In Preußen handelt es sich bei den Kunstwerten, deren Verlust für den Staat auf dem Spiele steht, bei dem heutigen Geldwert um etwa das Hundertfache von 9 Millionen. Allein für zwei der besten Bilder von Watteau (der Staat erhält deren drei) lagen bereits im Frieden Gebote von reichlich 1 Million Dollar vor; das sind jetzt rund 100 Millionen Mark. Bedenkt man, daß außerdem seitens des Königshauses eine Reihe von hochwertigen Grundstücken abgegeben werden; daß ferner auf die Rentenablösung verzichtet wird, wenn die Entschädigung für die Grundstücke und Kunstwerke erfolgt, daß endlich die 100 Millionen Mark, welche als Gegenleistung des Staates gedacht sind, ausschließlich mit dem heutigen geringen Geldwerte zur Verrechnung kommen, so muß man die Leistung des preußischen Staates als geringfügig bezeichnen. Zwar wird der Staat die übereigneten Werte — bis auf eine Reihe von Grundstücken — vernünftigerweise nicht in Geld umsetzen. Die mittelbaren Erträgnisse aber der Kunststätten, die sich z. B. aus dem Ausländerverkehr oder aus der vielfältigen Befruchtung der Kunst- und Qualitätsindustrien ergeben, spielen seit langem in der Volkswirtschaft anderer armer Länder eine bedeutende Rolle und werden auch bei uns künftig in Betracht gezogen werden müssen. Der Staat leistet mithin nicht eine „Abfindung für irgendein imaginäres Recht", sondern er erhält vollwichtige und mittelbar oder unmittelbar zinstragende Gegenwerte. Nur der kann sie als unerheblich bezeichnen, für den der Begriff Kultur ein leerer Wahn ist.

Im übrigen ſoll das Königshaus gar keine bare Entſchädigung erhalten. Der Vergleich ſieht lediglich vor, daß die Übereignungen im Intereſſe der Allgemeinheit als Leiſtungen für die Allgemeinheit bei der Beſteuerung bewertet werden. Der Gedanke einer Anrechnung ſolcher vorwiegend kulturellen Leiſtungen bei der Beſteuerung iſt nicht neu. Er iſt erſt kürzlich wieder in dem Erbſchaftsſteuergeſetz vom 10. Sept. 19 zum Ausdruck gelangt, welches von dem ſteuerbaren Vermögen ausdrücklich ausnimmt „Gegenſtände, die geſchichtlichen oder kunſtgeſchichtlichen oder wiſſenſchaftlichen Wert haben ...., ſofern ſie nach näherer behördlicher Anweiſung den Zwecken der Forſchung und Volksbildung nutzbar gemacht werden".

Die Notwendigkeit, ſolche Leiſtungen auf die Steuer anzurechnen, wird übrigens noch öfter eintreten. Der Stifter des Folkwang-Muſeums in Hagen z. B. hat bekanntermaßen auf dieſe und andere gemeinnützige Gründungen den größten Teil ſeines Vermögens verwandt. Wenn er die Vermögensabgabe zahlen ſoll, ſo muß er den Inhalt des Muſeums verkaufen, oder man muß ihm den Wert des Muſeums auf die von ihm zu entrichtende Steuer zur Anrechnung bringen. Das zweite iſt ohne Bedenken das richtige. Der Staat würde ſonſt kulturelle Werte vernichten, die er anderswo wieder ſchaffen muß.

Genau ſo liegen die Verhältniſſe beim Königshaus. Es muß entweder an die Veräußerung ſeines Kunſtbeſitzes gehen, um die Steuern zahlen zu können, oder es muß einen Teil ſeiner Steuer in Grundſtücken und Kunſtwerken leiſten, die es dem Staat übereignet. Bei dem äußerſt geringen Wert, mit dem die abzugebenden Gegenſtände in Anrechnung kommen, wird auch der Finanztechniker die zweite Möglichkeit bei weitem vorziehen.

Vergegenwärtigen wir uns, daß allein die preußiſchen Eiſenbahnen wöchentlich etwa 100 Millionen Mark Zuſchuß erfordern. Um denſelben Preis haben wir es in der Hand, Ereigniſſe zu verhüten, die ſchon an ſich, noch mehr aber in ihrer demoraliſierenden Auswirkung eine Kataſtrophe für unſer kulturelles Leben bedeuten würden.

Die Privatdozenten

Von einem akademiſchen Lehrer

Die niederſchmetternde Troſtloſigkeit der Zukunftsausſichten der Privatdozenten trifft auch eine große Anzahl der kunſtgeſchichtlichen Lehrer, ſo daß es berechtigt erſcheinen darf, hier ein Wort dazu zu ſagen. Das märtyrerhafte Sich-durchſchlagenkönnen mit einem ſchwer nebenher verdienten Einkommen — oft ſehr erniedrigender Art — von 2—3000 Mark iſt angeſichts der jetzigen Teuerung ein Unding geworden. Was früher wahrlich ſchon kein Eldorado, aber immerhin zu tragen und zu machen war, — iſt nun endgültig vorbei! Aus der Erkenntnis dieſer Lage heraus haben die Privatdozenten der Univerſitäten und Hochſchulen, um den Stand in Zukunft nicht noch mehr wie ſeither zu ſeinem Schaden zu einem ausſchließlichen Monopol des Kapitalismus werden zu laſſen, Forderungen auch materieller Art erhoben. Sie ſind vom Miniſterium für Kunſt, Wiſſenſchaft und Volksbildung im weſentlichen gebilligt worden. Neuerdings wird aber von dieſer Seite erklärt, daß trotz aller Anerkennung der Berechtigung keine Ausſicht auf irgendeine Erfüllung beſtehe und mit verzweifelter Deutlichkeit geraten, jede ſich nur bietende Gelegenheit zur Ergreifung eines anderen Berufes anzunehmen. Damit iſt der Stand der Privatdozenten als ſolcher aufgegeben — oder dem Kapitalismus — ſo lange es den noch gibt — reſtlos preisgegeben.

Dieſe ungeheure Kurzſichtigkeit, die nicht das Kultusminiſterium, ſondern die Regierung und beſonders das Finanzminiſterium trifft, zeugt von einer ſelbſtmörderiſchen Ohnmacht, die in letzter Stunde noch beſchworen werden muß. Im Augenblicke, da ſich reaktionäre Kreiſe und ihre Preſſe dafür einſetzen, der Dynaſtie, die Deutſchland in namenloſes Elend und eine mehr als hoffnungsloſe Lage gebracht hat, Milliardenwerte zur Belohnung für ihre unſeligen Taten auszuwerfen — im gleichen Augenblicke iſt man bereit, kaltlächelnd einem Stande den Garaus machen zu wollen, unter deſſen Vertretern einzelne hundertmal wertvoller, der Nation, ihrem Beſtande und Aufblühen nötiger ſind als die ganze Dynaſtie zuſammen. Es kann alſo hier keine groteske Geſte eines non possumus geben, denn die Mittel ſind da, müſſen aufgebracht werden, weil gerade ein bedauerndes, ohnmächtiges Zugrundegehenlaſſen dieſes Standes, der Märtyrer der Wiſſenſchaft und ihr beſter Saft, einem nie wieder gut zu machenden, vom Auslande mit hölliſchem Wohlbehagen quittierten, Selbſtverſtümmeln gleich käme! H.

Das däniſche Naturſchutzgeſetz

Naturſchutz bildet einen unablösbaren Beſtandteil der Kunſtpolitik, da dieſe neben der Aufgabe, die ſchöpferiſchen Kräfte zu wecken und zu fördern, auch die Pflicht hat, die äſthetiſchen Werte zu erhalten und pflegen. Dem dienen Natur- und Denkmalſchutz, aber kunſtpolitiſch iſt jener faſt noch wichtiger als dieſer. Denn die

Kunst befindet sich in ewiger Erneuerung; Werke entstehen, Werke vergehen; gerade die schaffensstärksten Zeiten pflegen auch die pietätlosesten zu sein, und verschwindet das Septizonium, so verwendet eine neue Epoche seine Steine zu neuen Bauten. Aber die Natur ist unter allem Wandel das Bleibende, die Urkraft, von der tausend Kräfte ausgehen. Eine einmal entstellte Landschaft ist kaum je wieder herzustellen; die Bodenständigkeit ihrer Bewohner lockert sich und die Voraussetzungen für freudige und redliche Werkarbeit werden nachteilig beeinflußt.

Während des Krieges ist in Dänemark ein Naturschutzgesetz geschaffen worden, das wegen seiner planmäßigen Durchgestaltung Aufmerksamkeit verdient. Sein Grundgedanke ist der, daß das private Eigentum an Grund und Boden das allgemeine Anrecht an Genuß und Schönheit der Natur nicht unbillig beschränken darf. Es wird daher nicht allein ein gesetzliches Schutzrecht verfügt über solche Bezirke, die um ihrer Schönheit oder Merkwürdigkeit willen auf Erhaltung und Schonung Anspruch haben, sondern es wird auch bestimmt, daß solche Landesteile und Örtlichkeiten, deren Zugänglichkeit im Interesse des „Freiluftlebens" der Bevölkerung von wesentlicher Bedeutung ist, allgemein zugänglich erhalten werden dürfen, so weit dadurch nicht berechtigte oder wesentliche Interessen des Eigentümers verletzt werden oder dessen Hausfrieden gestört wird. Auf Grund dieser Bestimmung kann also z. B. die Eröffnung von herrschaftlichen Parkanlagen oder Wäldern für den allgemeinen Besuch erwirkt werden. Gleichzeitig wird grundsätzlich die allgemeine Zugänglichkeit von Wäldern und von unbebautem Gelände in Staats- und Gemeindebesitz angeordnet. Ebenso ermöglicht es die erwähnte Bestimmung, die Absperrung oder Bebauung einer Strandpartie zu verhindern. Wie wünschenswert eine solche Möglichkeit ist, davon können sich die Kopenhagener in nächster Nähe überzeugen; denn im Norden der Stadt ist der schöne Strandweg den Sund entlang weithin durch Privathäuser und zum Teil selbst durch industrielle Anlagen schnöde verbaut und damit diesem Stadtteile ein hoher Naturreiz unterschlagen. Die jetzt geplante Schaffung eines Strandwegs kann nur unvollkommen gelingen, wird aber jedenfalls außerordentliche Unkosten verursachen.

Die Organisation des dänischen Naturschutzes ist so aufgebaut, daß in Kopenhagen und in jedem Amtsbezirk des Landes ein Schutzamt (fredningsnaevn) und für das ganze Land ein Oberschutzamt errichtet wird. Die Mitglieder ernennen oder wählen teils der Staat, teils die Gemeindeverwaltungen und -vertretungen. Daneben wird ein Schutzrat errichtet, der in bestimmten Fällen als Gutachter wirken soll und bei dessen Zusammensetzung auch die Wissenschaft, sowie die Naturschutzvereine zu beteiligen sind. Das Verfahren der Schutzämter soll nach Möglichkeit ein Einigungsverfahren sein. Den örtlichen Behörden liegt die Verpflichtung ob, von allen Bebauungs- oder sonstigen Plänen, die ein Eingreifen der Schutzämter nötig machen könnten, diesen sofort Mitteilung zu machen, und die Ämter können daraufhin erforderlichenfalls mit sofortiger Wirkung eine vorläufige Verfügung erlassen, z. B. um die Verbauung einer Aussicht zu verhindern. Ein Paragraph (19) trifft Maßregeln gegen die Entstellung der Landschaft durch Reklameplakate, Schilder usw. Ein anderer (21) verfügt besondere Schutzmaßregeln für noch unbebaute und unbepflanzte Küstenpartien.

Diese Andeutungen dürften zureichen, um darzutun, daß das dänische Naturschutzgesetz in großem Stile und zweckmäßig entworfen und aufgebaut ist. Es hat denn auch bereis etwa nach Jahresfrist der Naturschutzverein für Seeland in seinem Berichte für 1918 mit Genugtuung feststellen können, daß das Gesetz im ganzen vortrefflich wirke und ungemeinen Nutzen stifte.

ad.

Sammlungen

Die Sammlung Lahmann in der Dresdner Gemäldegalerie

Die Gemäldegalerie in Dresden ist durch eine Leihgabe bereichert werden, welche die schöne Sammlung der Dresdner Romantiker vortrefflich ergänzt. Den Liebhabern dieser Zeit war die ausgezeichnete Privatsammlung des Herrn Joh. Friedr. Lahmann auf dem Weißen Hirsch längst bekannt. Lichtwark hat sie 1909 besucht und darüber geschrieben, daß sie ganz in seinem Sinne angelegt sei; in der Tat kann man der feinen Kennerschaft und dem Spürsinn Herrn Lahmanns kaum ein tiefer begründetes Lob spenden, als wenn man feststellt, daß er im Geiste Lichtwarks und Tschudis die alten Dresdener Meister sammelte, und das schon zu einer Zeit, als kaum ein anderer nach ihnen fragte und sie fast der Vergessenheit anheimgefallen waren. So erlebt er jetzt den, wiewohl kaum beabsichtigten Triumph, seine Lieblinge allgemein anerkannt und sich selber auch heute noch als Entdecker und Bahnbrecher gefeiert zu sehen. Denn außer den köstlichen Dingen, die er von C. D. Friedrich, Kersting, Overbeck, Dahl, Fearnley u. a. besitzt und zum guten Teil jetzt der Öffentlichkeit darbietet (vor allem gehören die „Stadtmauer

von Greifswald", das nebelhafte „Segelschiff", die „Dünenwanderer" ganz sicher zu den intimsten und malerisch vollkommensten Gemälden von Friedrich), sind es die Werke von Karl Gustav Carus und Christian Friedrich Gille, die eine künstlerische und kunsthistorische Entdeckung bedeuten.

Carus, den man als Leibarzt und Naturforscher, allenfalls als Kenner bisher mehr geschätzt hat wie als Maler, zeigt sich in der Sammlung Lahmann offenbar als mehr denn als Dilettanten: seine höchst stimmungsvolle „Mondnacht über einem Schilfgewässer" und ein Meeresbild im Mondschein sind in sich so abgerundete und vollwertige Leistungen, daß sie ihn mindestens neben Oehme, wo nicht neben Friedrich selber hinaufrücken. Und in einer „Meeresbrandung", seinem größten Gemälde, erreicht er gar eine Kraft der Anschauung, die ohne weiteres an Courbet denken läßt, wenn auch natürlich die Unterschiede der malerischen Mittel einen solchen Vergleich nicht weiter als bis zur allgemeinen Auffassung zulassen. Es ist immerhin merkwürdig, welche schöpferische Vielseitigkeit die romantische Kultur noch hervorgebracht hat, daß ein ausgezeichneter Arzt und Forscher seine nebenbeigehende Liebhaberei mit einer solchen Verinnerlichung betreiben konnte; so daß man seine Forderung, die Landschaftsmalerei müsse eine „Erdlebenkunst" mit pantheistischer Beseelung der Natur werden, mit Recht auf seine eigenen Leistungen beziehen kann.

Eine völlige Neuentdeckung aber bildet (nunmehr auch für die Öffentlichkeit, da die Besucher der Privatsammlung diese haben vorwegnehmen können), das Werk des Dresdeners Chr. Fr. Gille. Da er 1805 geboren und 1899 in Dresden gestorben ist, von seinen Gemälden aber nur die „Herbstbäume" 1829 datiert sind, so muß erst noch festgestellt werden, in welche Zeit seine Hauptwerke fallen, um ihn kunsthistorisch richtig beurteilen zu können. Denn es ist nicht gleichgültig, ob ein so weich und frei im eigentlichsten malerischen Sinne gehaltenes Bild wie der „Weg im Großen Garten" 1830 oder 1860 gemalt worden ist. Indessen erlaubt die Analogie einer großen Anzahl seiner Zeitgenossen, anzunehmen, daß diese frischen und breiten Studien Frühwerke sind und somit gestatten, ihn in die ständig anwachsende Reihe jener realistischen Landschaftsmaler zu versetzen, deren Prototyp etwa Waßmann oder Schilbach bilden, und die eine parallele Erscheinung zu der Schule von Barbizon darstellen. Seit 1906 hat man diese Gruppe ständig anwachsen sehen; und es ist die Schuld ihrer Vereinsamung und Zerstreuung über ganz Deutschland, daß sie für ihre Zeit und Heimat nicht das bedeutet haben, was die Barbizonmaler für die Kunst Frankreichs waren. Ihre Entdeckung ist leider allzuspät erfolgt. Daß wir nun auch Gille kennen und als einen Bahnbrecher des malerischen Realismus um 1830 schätzen können, ist das ausschließliche Verdienst Lahmanns; denn es ist kaum anzunehmen, daß man andernorts diesen stillen Künstler kennt und gesammelt hat. Sollte dieser Hinweis dennoch dazu beitragen, Werke von ihm aus der Verborgenheit zu ziehen, so wäre der Unterzeichnete für solche Hinweise dankbar.

Die Gelegenheit dieser Leihgabe hat auch zu einer teilweisen Neuaufstellung in den oberen Räumen der Gemäldegalerie Anlaß geboten, wodurch eine bessere Übersicht der Zusammenhänge erreicht wurde. Gleichzeitig fanden einige Neuerwerbungen Platz, wie ein umfangreiches, unvollendetes „Friedhofstor" von Friedrich, ein Reiterbildnis von Trübner und ein großes Pastell „Zwei Tänzerinnen", womit Degas nunmehr würdig in der Sammlung vertreten ist.

Paul F. Schmidt.

Danzig

In das Stadtmuseum gelangte durch Stiftung eines Danziger Bürgers ein Selbstbildnis Max Liebermanns. Das Gemälde stellt den Meister mit der Palette in der Hand vor der Staffelei stehend dar, und stammt aus dem Jahre 1919.

Ausstellungen

Berliner Ausstellungen

Drei neue Ausstellungen von besonderer Art verdienen der Beachtung. Alle drei sind glücklicherweise nicht groß und ermüden daher nicht so sehr wie die für den Augenblick ruhenden offiziellen Kunstausstellungen der Sezessionen, die sich aber bereits zu neuem Tun rüsten.

Auf der letzten Ausstellung der Berliner Sezession fiel der Russe Boris Grigoriew mit einigen aparten, äußerst selbstsicheren und durchaus fremdartig wirkenden Gemälden auf. Der erste Ausländer wurde freudig in dem Kreise der Berliner Sezession aufgenommen und zählt heute bereits zu deren ordentlichen Mitgliedern. Nunmehr zeigt uns I. B. Neumann weitere Proben dieses Künstlers, der sich inzwischen in Berlin niedergelassen hat. Ich finde aber, daß der erste Eindruck ein viel stärkerer war, und daß die 23 Gemälde und ungefähr 150 Zeichnungen im Graphischen Kabinett eher den Eindruck zersplittern als vertiefen. Grigoriew ist unbedingt ein starkes Talent und, wie gesagt, ein eigenartiger Künstler, der ganz in der östlichen Kultur basiert und daher auch in den-

jenigen Darstellungen am meisten interessiert, in denen er sich mit seiner östlichen Heimat beschäftigt. Interessant die Bildnisse, voran das seinige, weniger sympathisch dagegen seine Erotik, in der er gar zu viel Parisertum angenommen hat.

Bei Amsler & Ruthardt erscheint Wilhelm Wagner erstmalig in einer kleinen Kollektivausstellung. Der junge Künstler, der bis zum Kriegsausbruch in Paris lebte, dann nach Deutschland zurückkehrte und seit drei Jahren sich in Holland aufhält, kommt hier nur in seinen Graphiken vollwertig zur Geltung. Das eine, in satten Farben gehaltene Blumenstilleben, sowie die wenigen farbigen Landschafts- und Porträtskizzen, zeigen Wagner auch als tüchtigen Koloristen. Das Jahr 1914 ist der große Wendepunkt in seiner Kunstentwicklung. Bis dahin folgte er mit strikter Konsequenz dem einen Ziel, eine in Harmonie und Rhythmus getauchte Welt durch einfache Linien zum Ausdrucke zu bringen. Die weibliche Figur ist ihm das gegebene Modell. Die schöne Linie, das Sich-heben und -senken des Konturs, ist der Inhalt seiner Blätter. Bezeichnend für den jungen Künstler ist es, daß er in dem sonst ganz anderen Prinzipien huldigenden Paris sich niemals verleiten ließ, von seinem vorgefaßten Wege abzuweichen. Keine Sprünge und keine Versuche, nichts Hastendes, aber auch nichts unsicher Tastendes, finden wir in seinen Arbeiten; von vornherein ist in ihnen etwas Vollendetes. Das leicht Sprühende, vielleicht auch etwas Prickelnde, weicht seit 1914 einer immer stärkeren Verinnerlichung. Neben dem Zarten und Weichen das Kraftvolle und Harte; das starke Landschaftserlebnis tritt hinzu und gibt seiner Kunst neuen Inhalt und neue Kraft. Ein stetiges Vorwärtsschreiten zeigen diese Blätter, eine konsequente Entwicklung, die neben dem unruhig Sprunghaften, das sich sonst um uns herum abspielt, so wohltuend wirkt und Wagner als einen feinsinnigen Graphiker von beachtenswerter Qualität erscheinen lassen.

Von besonderem didaktischen Interesse ist die Ausstellung von Holzschnitten des 15.—20. Jahrhunderts im Berliner Kupferstichkabinett, die in wohlgewählten Beispielen die Entwicklung des Holzschnittes von seinen Anfängen im 15. Jahrhundert bis auf unsere Tage darstellt und von den alten Blockbüchern bis zur modernen Buchillustration reicht. Professor Curt Glaser hat einen verdienstvollen kleinen Führer durch diese Ausstellung bei Bruno Cassirer erscheinen lassen, der als ein kurzgefaßtes Kompendium des Holzschnittes weiteste Verbreitung verdient.

In der Berliner Sezession produzierten sich — leider nur für die kurze Spanne einer Nacht — drei Künstler mit eigenartigen Wanddekorationen, die sie zu dem Ballfeste „Die Nacht des goldenen Buddha" geschaffen hatten. Den Hauptraum hatte, wirkungsvoll und flott, Bruno Krauskopf mit Buddhadarstellungen in schwarz und gold geschmückt. Mit sicheren Strichen waren die köstlichen Karikaturen direkt auf die Wand gestrichen, und es ist wirklich zu bedauern, daß diese künstlerische Leistung so schnell wieder mit grauer Tünche überdeckt wurde. — Den zweiten Raum hatte Ernst Fritsch in einen Urwald verwandelt, keck und munter, in starken roten Tönen mit grellem Grün untermischt. Am wenigsten vorteilhaft schnitt diesmal Heckendorf ab, der sich scheinbar in dem hinteren Haremskabinett gar zu beengt fühlte. Jedenfalls war das Ganze ein prächtiger künstlerischer Scherz.

Von den übrigen Kunstausstellungen wären noch zu notieren, eine geschickt gewählte Ausstellung des verstorbenen Präsidenten der Freien Sezession, Theo von Brockhusen, bei Möller, und eine Gemäldekollektion von Alfred Thon bei Carl Nicolai. K. S.

Die Kunstausstellung Der Sturm, die während des ganzen Krieges Werke ausländischer Künstler gezeigt hat, stellt nunmehr die ersten Bilder aus, die seit Friedensschluß aus Frankreich nach Deutschland gekommen sind: Sonja Delaunay-Terk, die Gattin Robert Delaunays, zeigt eine größere Kollektion expressionistischer und kubistischer Gemälde und Skizzen nach spanischen Motiven. Robert Delaunay wird einige Monate später seine eigenen Werke im Sturm ausstellen. Alexander Archipenko wird seine neuesten Schöpfungen im Herbst im Sturm zeigen.

Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes 1920 in Chemnitz

Die 12. Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes findet, veranstaltet von der Kunsthütte zu Chemnitz, vom 1. Mai bis 15. August im König-Albert-Museum statt. Die Ausstellungspapiere sind bereits in den Händen der Mitglieder. Außerhalb des Bundes stehende Künstler können die Papiere nur von der Kunsthütte zu Chemnitz erlangen.

Aachen

In dem modernen Salon der Kunsthandlung Ant. Creutzer sind zur Zeit Originalradierungen und Gemälde von Prof. Reifferscheidt ausgestellt.

Karlsruhe

Die Karlsruher badische Kunsthalle bereitet zum Frühjahr und Sommer eine Reihe von Ausstellungen vor, die während der Neuordnung in der Galerie der Öffentlichkeit vorgeführt werden

sollen. In Aussicht genommen ist zunächst eine retrospektive Kunstschau, die für Karlsruhe besonderes Interesse hat: Schirmer und seine Schule. Der Kunst der Gegenwart gewidmet wird eine Ausstellung Das junge Baden sein, die alle wertvollen jüngeren Kräfte in und außerhalb Badens in einer Bilderschau zusammenführen soll. Als graphische Darbietungen werden vorbereitet eine Ausstellung von Handzeichnungen der Nazarener sowie eine alte und neue Kunst vereinigende Ausstellung Der deutsche Holzschnitt in Vergangenheit und Gegenwart. Die genauen Termine werden noch bekanntgegeben. Anfragen und Einsendungen sind zu richten an die Direktion der badischen Kunsthalle, Karlsruhe, Hans Thomastr. 2.

München

Neue Kunst Hans Goltz. Die Märzausstellung zeigt den Bildhauer Joachim Karsch mit einer Reihe von Plastiken und Zeichnungen; ferner den Graphiker Karl Rabus, sowie Aquarelle, Zeichnungen und Graphik von Hermann Lismann.

Im April findet die erste George Groß-Ausstellung statt, im Mai wird das Gesamtwerk von Paul Klee gezeigt, im Juni das von Charles Hofer-Genf. Für Juli wird eine Ausstellung des gesamten graphischen Werkes von Wilhelm Lehmbruck † vorbereitet.

Frau Else Lasker-Schüler stellt im graphischen Kabinett der Modernen Galerie Thannhauser eine größere Kollektion ihrer Zeichnungen aus.

Zürich

Im Kunstsalon Wolfsberg findet zur Zeit eine durch ihre Geschlossenheit imponierende Ausstellung von Werken des Genfer Malers Vallet statt, der zu den stärksten schöpferischen Persönlichkeiten der Schweizer Kunst rechnet. Zur Eröffnung dieser Schau hielt Dr. Johannes Widmer aus Genf einen Vortrag über das Thema „Vallet und seine Kunst".

Alte und neue Graphik

Unter Leitung von
Dr. Karl Schwarz, Berlin W. 30,
Aschaffenburger Str. 20.

Mappenwerke

Philipp Franck, „Fernblicke". Sechs Originalradierungen aus der Mark. Verlag Wohlgemuth & Lissner, Berlin. Ausg. A, Nr. 1—15, M. 1000.—; Ausg. B, Nr. 16—50, M. 750.—.

Philipp Franck, dessen sympathische Tauruslandschaften ihm einen großen Kreis von Freunden erworben haben, gibt als ein neues Werk seiner reichen Griffelkunst sechs Landschaften heraus, die das technische Können des Meisters in staunenswerter Vollendung erkennen lassen. Franck ist einer der emsigsten Arbeiter, einer von denen, die sich den Erfolg durch Schweiß und Beharrlichkeit errungen haben, ein Künstler, der ohne Pose und Effekt arbeitet. Die neuen Blätter erinnern in vielem an seine früheren Graphiken. Man glaubt sogar manchmal, in diesen märkischen Bildern Taunusreminiszenzen zu verspüren, nur ist man erstaunt über das Pathos, das man sonst im allgemeinen in der Havelgegend nicht zu finden gewohnt ist. Der „Heilige See", sowie das Blatt „An der Havel" haben etwas von dem Dufte Japans an sich und könnten von Worten Dauthendeys begleitet sein. In dem „Blick ins Land" erscheint der viereckige Turm des Vordergrundes wie ein italienischer Campanile. Die großen Blätter, die mit sicherer Technik und Brillanz gearbeitet sind, wirken leider durch die Art, wie sie vom Drucker behandelt worden sind, gar zu zerrissen. Die zu hart gedruckten Blätter müßten in weichem Lappenton gegeben werden. Wie sie hier erscheinen, sind sie gar zu flackrig und unruhig, wodurch ein großer Teil ihrer Monumentalwirkung zerstört wird.

Paul Kleinschmidt, „Don Quixote", Acht Kaltnadelradierungen. Verlag J. B. Neumann, Berlin.

Ein Künstler von seltener Kraft ringt nach Ausdruck. Ganz im Stillen, ohne die Ambition, mit seinem Können vor die Öffentlichkeit zu treten, macht er seinen Weg. Es gelingt ihm, Werke von frappierender Schlagkraft und einer Großzügigkeit zu schaffen, die erkennen lassen, daß das graphische Können Paul Kleinschmidts es wohl verdienen würde, in den Kreisen derer, die sich für moderne Graphik interessieren, mehr Beachtung zu finden. Diese Don Quixote-Mappe, die eine der ersten zusammenhängenden Veröffentlichungen seiner Griffelkunst ist, während seine früheren Einzelblätter nur in ganz wenigen Exemplaren existieren, viele seiner Blätter sogar nur in einem einzigen Exemplar vorhanden sind, möge ihm den Weg in die breitere Öffentlichkeit bahnen helfen. Wenn man heute so viel von dem künstlerischen Erlebnis spricht, so mag dieses Wort bei diesen Blättern zurecht bestehen. Es ist kein Experimentieren und kein hohles Pathos, sondern ein wuchtiges Hinsetzen gewaltiger Striche, ein starkes Rhythmengefühl und ein Achtung gebietendes graphisches Können, das sich auch in der interessanten technischen Behandlung äußert, da Kleinschmidt unbedingt seine eigenen Wege geht und nur dem einen

Ziele zusteuert, mit der Nadel Wirkungen konzentrierter Potenz hervorzubringen.

Cham, „Qualen der Mode", Acht Lithographien. Verlag Alfred Richard Meyer, Berlin-Wilmersdorf. M. 30.—.

Amédée de Noé, dieser ergötzliche und geistreiche Karikaturist des „Charivari" ist bei uns so gut wie unbekannt. Anläßlich der Berliner Modewoche erlaubt sich der Verlag Alfred Richard Meyer den Scherz, die reizenden Mode-Lithos des Franzosen in mustergültiger Ausführung wieder herauszugeben, wofür wir ihm bei dem billigen Preise dankbar sein müssen. Es ist erstaunlich, mit welchem Charme die Künstler vor 50 Jahren in Frankreich den lithographischen Stift zu nutzen verstanden, wie geistvoll sie in ihren Karikaturen waren, und mit welcher künstlerischen Vollkommenheit selbst kleine Scherze, wie diese Modenbilder, ausgeführt wurden. Die Kenntnis solcher verdienstvollen Wiedererweckungen kann uns künstlerisch entschieden mehr nützen als vieles von dem, was als unerschöpflicher Quell tagtäglich an Neuem geschaffen wird.

Büchersammelwesen

Unter Leitung von
Bibliotheksdirektor Dr. E. von Rath
Leipzig, Ferdinand Rhodestr. 35.

Neue schöne Bücher

Wie eine Leipziger Huldigung für Grillparzer sieht die neue schöne Ausgabe der „Ahnfrau" aus: Karl W. Hiersemann hat sie verlegt, Spamer hat den Text gedruckt, Georg Witkowski überwachte den Druck und fügte ein Nachwort an, Hugo Steiner-Prag lieferte 18 Steinzeichnungen, darunter 13 ganzseitige, die Meißner & Buch auf der Handpresse druckten, und die Leipziger Buchbinderei-A.-G. vormals Gustav Fritzsche fertigte die Einbände. Der Verleger hat die Auflage auf 160 Exemplare beschränkt, von denen 150 auf Bütten und in Halbleder, 10 auf Japan und in Ganzpergament ausgegeben wurden (300 und 600 M.). Alle Bilder hat der Künstler handschriftlich signiert; zur Identifizierung dieser Illustrationen hätte es der Signierung nicht bedurft, da ja Hugo Steiner-Prag mit seinem Griffel eine unverkennbare Handschrift schreibt. Daß dieser Meister in der Kunst, das Dämonische und Übersinnliche im Bilde zum Ausdruck zu bringen, der rechte Mann war, um auch die Geister der „Ahnfrau" zu beschwören, wird nicht bestritten werden, und so wird diese neue Ausgabe des Werkes von den Bücherfreunden mit Freude aufgenommen werden; sie ist in allen Einzelheiten echt und solide und hält sich von den Mätzchen der modernen Buchkunst fern.

Der Avalun-Verlag in Wien und Leipzig, dessen erste beide Drucke in Heft 21 des vorigen Jahrganges angezeigt wurden, hat den 3. und 4. Druck herausgebracht. Den 3. Druck bildet „Tristan und Isolde von Richard Wagner" mit einem Nachwort von Berthold Viertel, von Drugulin in der Ehmcke-Cicero auf kartonartigem Zanders-Bütten gedruckt und von Enders handgebunden in einen Halbpergamentband mit grünem Kleisterpapier, Goldtitel auf dem Vorderdeckel, Goldmonogramm auf dem Rücken und durchgezogenen Pergamentbünden. Die Personennamen im Text sind silbergrau gedruckt, was mir als eine wohltuende Abweichung von dem hierfür üblichen Rot erscheint, dagegen empfinde ich den dem Druck untergelegten mattbraunen Tondruck als ein Zuviel; so bedeutend auch der Helligkeitsgrad des Papiers für die Wirkung des Druckes ist, hier erscheint mir dieses Mittel nicht ganz einwandfrei. Aber das ist ein Bedenken, das niemand abhalten wird, diesem Buche volle Anerkennung zu zollen, dessen Ausstattung Alois Kolb geleitet hat, und dem er außerdem durch einen reichen radierten Bildschmuck besonderen Reiz und Wert verliehen hat. Der wundervolle Doppeltitel, das herrliche Schlußblatt, die 10 Textbilder, zum Teil ornamental geschmückt, zeigen in ihrer feinen Verbindung von Realistik und Symbolik wieder die gleiche Erfindungsgabe und Kraft, die wir in des Künstlers Illustrationen zu den „Kronprätendenten" und zum „Michael Kohlhaas" bewundert haben; vielleicht entsprechen diese Radierungen nicht immer dem Geiste Wagners, dann liegt ein beachtenswertes Beispiel vor, daß die „Wahlverwandtschaft" zwischen Dichter und Illustrator vielleicht keine unanfechtbare Forderung ist, oder daß Richard Wagners Kunst Auslegungen und Verarbeitungen zuläßt, an die er selbst nicht immer gedacht hat. Neben dieser Ausgabe, deren Titelblatt vom Künstler signiert ist (300 M.), erschien noch eine andere Ausgabe in Ganzpergament und mit den einzeln signierten Radierungen auf Japan (450 M.).

Der 4. Avalun-Druck bringt die schönste altfranzösische Novelle, die Chantefable „Aucassin und Nicolette" in neuer Übersetzung von Erwin Rieger und zeigt eine von Rudolf Junk herrührende Ausstattung, die zunächst berauscht und blendet, wie die südliche Sonne, die aus der Dichtung selbst uns anglüht: Format 24×35 cm, Handeinband von Karl Scheibe in Wien in goldbraunem Dogleder mit Titel in reicher Goldprägung, weißes Büttenpapier, Satz und Druck

in der Verſacrum-Antiqua der Univerſitätsbuchdruckerei Adolf Holzhauſen in Wien, und dazu nun ein üppigſtes karminrotes Rankenornament, das den Satz umrahmt und von den überreich verzierten Initialen aus die Seiten überzieht, ja man muß wohl ſagen überwuchert, in einer ſolchen Fülle, daß nur der kleinſte Teil der Folioſeiten dem Schwarz des Textes gegönnt und der größte Teil dem ſtrahlenden Rot des Ornamentes zugewieſen iſt. Echte Wiener Barockkunſt, die unzweifelhaft beſticht, aber doch auch Bedenken aufkommen läßt. Hier iſt der Schmuck zur Hauptſache und der Text zur Nebenſache geworden; auf einigen Folioſeiten ſtehen nur 15, 11, ja 7 oder 5 Textzeilen. Und ich kann mir vorſtellen, daß das flammende Rot, das die Seiten beherrſcht, die Ruhe gefährdet, mit der man ſich der Lektüre hingeben möchte. Aber ein Meiſterſtück der Technik iſt dieſer Druck; nur daß das Begleitwort des Überſetzers Rieger als loſes Blatt beigefügt iſt, will mir nicht behagen. Das Buch, von dem 380 Exemplare ausgegeben wurden, koſtet 300 M.; daneben ſind noch 5 Exemplare auf Originaljapan gedruckt und mit 30 zweifarbigen Holzſchnitten geſchmückt worden (1150 M.), ſie waren aber natürlich vor Erſcheinen vergriffen und ſind mir nicht bekannt geworden.

Das „Zuviel", das ich an dieſem ſchönen Buche als ſtörend empfinde, kommt von dem gefährlichen Wunſche her, immer originell ſein zu wollen: es wird zu viel experimentiert. Als ein ſolches bedenkliches Experiment betrachte ich auch die auf Stein geſchriebenen Bücher. Carl Friedrich Wiegands Kriegsgedichte wurden im Art. Inſtitut Orell Füßli in Zürich auf Stein geſchrieben und unter dem Titel „Totentanz 1914—1918" zuſammen mit 11 Kunſtbeilagen von Hans Witzig durch Steindruck vervielfältigt (in 3 verſchiedenen Einbänden von 40—200 M.). Die Gedichte und die Bilder ſind in Form und Inhalt wahrhaft monumental, und dieſer Monumentalität wird zweifellos auch die klare, kraftvolle Schrift gerecht, ſo daß das Experiment geglückt iſt. Verfehlt ſcheint es mir aber, wenn der Verlag Axel Juncker in Charlottenburg als 4. Luxusdruck ſeiner Orplidbücher Gottfried Kellers „Tanzlegendchen" von Hannes M. Avenarius, und zwar Schrift und Bilder, in Quartformat in großer, ſchwerer, übrigens ſchwer lesbarer Fraktur auf Stein ſchreiben ließ (in Halbleder 80 M., in Ganzleder 150 M.), weil dieſe Druckform dem geiſtigen Weſen der Dichtung, dieſem hingehauchten Gebilde von Zartheit und Anmut, nicht entſpricht. Möglich, daß ein anderer anders urteilt. Ich hätte es lieber geſehen, wenn uns das „Tanzlegendchen" als Gabe zu Kellers 100. Geburtstage neu ſo dargebracht worden wäre wie ſein „Landvogt von Greifenſee", den der Verlag von F. Bruckmann in München von Poeſchel & Trepte in der Unger-Fraktur drucken ließ und mit zehn äußerſt feinen Stichradierungen von Alfred Coßmann ſchmückte und uns ſo ein ſchönes Buch ſchenkte, das, fern von allem Experimentieren, lediglich durch das Satzbild in unverziertem weißen Rahmen wirkt, vornehm-ſchlicht auch in dem weißen Pappband mit Titel auf Vorderdeckel und Rücken in Goldprägung.

Georg Minde-Pouet.

Die Bücherſtube

Horſt Stobbe Verlag, München. Jg. 1. H. 1. 1920.

An Zeitſchriften, aus denen Bücherfreunde Unterhaltung und Belehrung ſchöpfen können, iſt gerade kein Mangel. G. Hildebrandt weiß in ſeiner geſchickt ausgewählten Zuſammenſtellung literariſcher Zeitſchriften der Gegenwart, die dieſes erſte Heft der Bücherſtube enthält, allein ſechs Veröffentlichungen aufzuzählen, die ſich ausſchließlich oder doch vorwiegend dieſer Aufgabe widmen, ohne daß ſeine Liſte auch nur annähernd vollſtändig wäre. Bogengs Vierteljahrsſchrift für angewandte Bücherkunde und vor allem die ſchöne „Zeitſchrift des Vereins für Buchweſen und Schrifttum" fehlen. Man wird daher gut tun, zu prüfen, ob uns auf dieſen Blättern auch wirklich von Dingen erzählt wird, über die wir mit etwas anderen Worten nicht auch in älteren Zeitſchriften leſen können.

Ich muß nun allerdings zugeben, daß dieſes erſte Heft einen ungewöhnlich guten Eindruck macht und mit ſeinen Ergänzungen einen günſtigen und förderlichen Einfluß auf die modernen Beſtrebungen der Buchkunſt erhoffen läßt. Der Herausgeber Ernſt Schulte-Strathaus hat ſich ſeit vielen Jahren der Pflege des ſchönen Buches mit Erfolg gewidmet. Er war, um nur das Wichtigſte zu nennen, an der Herausgabe der Monumentalausgaben und der Hundertdrucke des Verlages Hans von Weber in erſter Linie beteiligt und hat ſich auch durch ſeine überaus ſorgfältige, leider unvollendete Bibliographie der Originalausgaben deutſcher Dichtungen einen ausgezeichneten Ruf als Bibliograph und Literaturkenner erworben. Wenn er in ſeiner Einführung mit harten Worten „Pſeudobibliophilie und Afterbuchkunſt" geißelt, macht er uns allerdings nur auf Erſcheinungen aufmerkſam, die jedem ernſten Bücherfreund ſeit langem ein Greuel ſind. Auch im Cicerone iſt ja immer wieder die Notwendigkeit betont worden, ſchärfſte Auswahl unter den ſo ungleichen Erzeugniſſen des Büchermarktes zu

treffen, um dadurch allmählich wieder eine Gesundung der Verhältnisse herbeizuführen.

Die positive Ergänzung zu diesen wesentlich kritisch gehaltenen Darlegungen bietet Schulte-Strathaus in einer schönen Würdigung der Verdienste des kürzlich verstorbenen holländischen Typographen Charles Enschede. Man ist auf die vorbildlichen Leistungen der Enschedeschen Presse vor allem durch die Druckwerke des Verlages Hans von Weber in Deutschland aufmerksam geworden, und die große Nachfrage, die auch heute noch nach diesen Drucken besteht, beweist, daß es sich um keinen Augenblickserfolg gehandelt hat. Weniger bekannt als der Drucker ist der Schriftsteller und Forscher Enschede. Gegenüber Schulte-Strathaus, der auch auf diesen Teil der Lebensarbeit des Holländers näher eingeht, möchte ich aber doch darauf hinweisen, daß die Ergebnisse, zu denen Enschede in seinen Studien zur Geschichte des Buchdrucks und der Schriftgießerei gelangte, durchaus nicht unbestritten sind. Gerade einer der genauesten Kenner des älteren Buchdrucks, Otto Hupp, hat neuerdings den im wesentlichen von Enschede herrührenden Erklärungsversuch des alten Typengusses, die sogenannte „Abklatschmethode", mit gewichtigen Gründen bekämpft. Auch die übergroße Bedeutung, die nach Enschede der Schriftgießerei in der Frühzeit der Druckkunst zukommt, ist von berufenster Seite angezweifelt worden.

Die übrigen Beiträge, unter denen ich den Brief eines alten Bücherfreundes besonders hervorhebe, stehen auf dem gleichen Niveau und bieten mancherlei Anregung und Förderung. Erfrischend wirken auch die kritisch gehaltenen Buchbesprechungen am Schluß des Heftes, wenn man auch in Einzelheiten gelegentlich anderer Ansicht sein wird. In der Anzeige von Ruisbroecks, „Die Zierde der geistlichen Hochzeit", heißt es z. B.: „... Die Schrift, eine Nachbildung der charakteristischen französischen Bastard-Typen aus dem Ende des 15. Jahrhunderts (der Vorläufer unserer „deutschen" Fraktur), ist schön ..." Dieser Satz fordert zum Widerspruch heraus, zwischen den Bastardtypen und der Fraktur besteht meines Wissens keinerlei historischer Zusammenhang. Die Fraktur ist eine Fortbildung sowohl der gotischen als auch der Schwabacher Druckschrift und hat von beiden Schriftarten Elemente in sich aufgenommen, auf welche die Bastardtypen keinen bemerkbaren Einfluß ausgeübt haben.

Daß aber erfreulicherweise auch einmal Bücher genannt werden, die nicht zu empfehlen sind, begrüße ich sehr und stimme, besonders was Hirschbergs Erinnerungen eines Bibliophilen anlangt, der Verurteilung des Herausgebers voll und ganz zu. Die äußere Form des Heftes, das gute Papier, der schöne Druck in Ehmke-Fraktur, entsprechen dem gehaltvollen Inhalt. — Man kann dieser neuen Zeitschrift somit nur eine recht weite Verbreitung in den Kreisen unserer Bücherfreunde wünschen. v. R.

Verschiedenes

Eine Raffael-Episode

Gleichsam als Auftakt zur Jahrhundertfeier Raffaels im April dieses Jahres, die in ganz Italien vorbereitet wird, tauchten plötzlich in Rom zwei bisher unbekannte Gemälde auf, die den Anspruch erhoben, von Raffaels eigener Hand zu sein. Das eine Bild soll gleich verkauft worden sein. Es soll ein Porträt der Herzogin Elisabetta von Urbino gewesen sein.

Das andere Gemälde erregte noch größeres Interesse. Zwar hat sich die Öffentlichkeit noch nicht mit dem Fund beschäftigt, aber alle namhaften Kunstgelehrten haben das Bild gesehen. Es präsentiert sich als eine Skizze zum Porträt Leos X. im Palazzo Pitti. Man möchte meinen, es sei einer der ersten Entwürfe, den Raffael später in der Hauptsache aufgegeben hat. Auf den Kreidegrund einer riesigen Holztafel sieht man die Zeichnung teils in Kohle, teils in Sepia angelegt. Zu einer Ausführung in Farben ist es nicht gekommen.

Leo X. trägt die Tiara auf dem Haupt, die Rechte hat er segnend erhoben, in der gesenkten Linken hält er ein Buch. Hinter ihm sieht man die reichgeschnitzte Lehne eines Sessels; neben ihm rechts — flüchtiger ausgeführt — erscheint der Kopf des Kardinals de' Rossi.

Niemand, der diesen Entwurf zum erstenmal gesehen hat, konnte sich seinem Zauber entziehen. Wie viel vornehmer, wie viel charaktervoller erscheint Leo X. in dieser Skizze, denkt man an das Gemälde im Palazzo Pitti! Wie plastisch sind die Hände modelliert, wie sicher ist die Zeichnung ausgeführt! Das wurmstichige Holz, der von tausend Furchen zerrissene Kreidegrund scheinen auch äußerlich das Alter des merkwürdigen Bildes zu bezeugen.

Es war für einige Hunderttausend Lire einem Privatmann in Rom zum Kauf angeboten, der aber durch die unleugbaren Qualitäten des Bildes allein nicht von seiner Echtheit zu überzeugen war. Er wollte auch äußere Garantien besitzen, ehe er es unternahm, den Frieden seines Hauses durch einen „Raffael" zu kompromittieren. Aber ein Stammbaum für das Bild war nicht bei-

zubringen. Der Besitzer behauptete, es sei immer in seiner Familie gewesen. Und was auffallender war, er wollte eine genaue Untersuchung des Gemäldes nach Abnahme des Glases nicht gestatten. Und gerade diese mußte notwendig erscheinen bei einem Bilde von so unermeßlicher Bedeutung — wenn es echt wäre.

So ist das merkwürdige Gemälde — die Elisabetta d'Urbino soll aus derselben Sammlung stammen und in der gleichen Technik ausgeführt sein — einstweilen wieder in das Dunkel untergetaucht.

Um den Besitz dieses Bildes möchte man Niemanden beneiden. Wird es einmal urbi et orbi als ein echter Raffael verkündet werden, wird es einmal vor aller Welt als eine Fälschung offenbar werden? Die Meinungen sind geteilt, und sie werden es wohl immer bleiben. E. St.

Aus dem neuen Venedig

Die erste große Feierlichkeit, die sich dem nach Venedig Zurückgekehrten darbot, war die Wiederaufstellung des berühmten Viergespannes auf der Markuskirche. Ein helleuchtender Morgen strahlte, Fahnen flatterten, von den Balkonen hingen bunte Brokate, und zahlreiches Volk wohnte dem ungewöhnlichen Schauspiel bei. Die vier Glocken des Markusturmes erklangen jubelnd, während die heidnischen Bronzepferde sachte auf den christlichen Tempel hinaufgezogen wurden. Es ist ein viel gereistes Gespann. Sieben Jahrhunderte standen die Pferde auf der Markuskirche; denn als Venedig Konstantinopel im Jahre 1204 eroberte, nahm es dieselben von einem Hippodrom nach der Heimat mit. A. W. Schlegel hat wohl zuerst ausgesprochen, daß sie einer Quadriga angehörten; sie stammen aus Chios, von wo sie Kaiser Theodosius nach Byzanz brachte. Von Venedig brachte sie Napoleon I. im Jahre 1797 nach Paris, neun Jahre später kehrten sie nach Venedig zurück und während des Krieges befanden sie sich in Rom.

Die Bombenangriffe auf Venedig haben übrigens der Stadt keine großen Schäden verursacht, was den 124 Kanälen zu verdanken ist, in denen die meisten Projektile und Bomben sich vergruben, ohne zu explodieren. Kurz seien hier die Schäden aufgezählt, die die Kunstschätze erleiden mußten.

Am 24. Oktober 1915 wurde bekanntlich das Deckengemälde von G. B. Tiepolo, „Engel tragen das Haus von Loretto", in der Scalzi-Kirche gänzlich zerstört. Es blieben nur zwei bemalte Nischen dieses Fresko übrig, welche jetzt in der Akademie Venedigs sind, und früher, wegen der in Dunkelheit gehüllten Kirche, sich nicht in Augenschein nehmen ließen. Kein Biograph Tiepolos hat sie auch gewürdigt. Es sind jedoch zwei Meisterwerke, die in den Jahren 1743/44 mit virtuosem Pinselstrich auf den rauhen Mörtel hingezaubert wurden. In diesen geretteten Nischen malte der Meister Menschengestalten, porträtähnlich, ganz verklärt, doch im Irdischen wurzelnd. Der Pinsel fliegt nur hastend über die Fläche dahin; farbig, harmonisch gedämpft, zerfließt das Kolorit in dem leicht silbrigen Ton, der alles in ein zartes Brio verwebt. Es mag wohl paradox erscheinen: doch ohne das beklagenswerte Verschwinden des Deckenbildes wären diese gemalten Nischen niemals zu einer gerechten Würdigung gelangt. Somit zählen sie zum Schönsten, was Tiepolo in seiner Heimatstadt zurückließ. Eine Skizze des Freskos besitzen die Erben des Bildhauers Dal Zotto in Venedig.

Am 13. Oktober 1916 fiel eine Bombe auf die S. S. Giovanni-Paolo-Kirche und verursachte großen Schaden dem Deckengemälde Piazzettas „Glorie des hl. Dominikus", das in Freskostil 1727 auf Leinwand gemalt wurde. Einst hielt man dieses Bild für ein Werk Tiepolos, doch wurde unwiderruflich bewiesen, daß es dem Piazzetta angehört. — Knapp neben dieser Kirche befindet sich die Bruderschaft S. Marco, in welcher eine geschnitzte Holzdecke aus dem 15. Jahrhundert sehr beschädigt wurde, die aber noch restaurierbar ist.

Weiter zertrümmerte eine Bombe am 13. September 1916 das Dachhaus der S. Maria-Formosa-Kirche, wo zum Glücke bereits der ganze Bilderschmuck entfernt war, darunter auch die berühmte hl. Barbara von Palma Vecchio. Ganz geringen Schaden erlitt das rechte Renaissanceportal der S. Giovanni Crisostomo-Kirche; während die schöne Kuppel der Kirche S. Pietro di Castello (bis 1807 Kathedrale der Stadt) arg hergenommen wurde. Dagegen büßte die S. Simeon-Kirche, jene barocke Nachahmung des Pantheons, nur eine Säule der Vorhalle ein. Beschädigt wurden in der Sakristei von S. Francesco della Vigna die drei Heiligen: Hieronymus, Bernardino von Siena und Alois, die bereits Crowe und Cavalcaselle der Vivarinischule zusprachen.

In der Provinz ist leider mehreres dem Krieg zum Opfer gefallen. So ist es beklagenswert, daß die berühmten Tiepolofresken der Villa Soderini in Nervesa gänzlich zerstört wurden. Hier schuf der Meister Decken- und Wandfresken, die Taten der in Venetien eingewanderten alten Florentiner Familie Soderini verherrlichten. Gleichfalls völlig zerstört wurden im Castello

Collalto (bei Conegliano) die mit leidenschaftlichem Temperament hingezauberten Fresken des Pordenone, und ebenfalls da verschwanden die Wandbilder des edlen Tomaso da Modena.

Neugeordnet wird die Accademia. Mit so vielem, speziell aus der Wiener Sammlung bereichert, gibt sie nun manches den Kirchen der Stadt zurück. Die vom Prior des Frariklosters 1518 bestellte Himmelfahrt Tizians, die sich in der Akademie befand (während des Krieges in Pisa), ist bereits in der Kirche in Erwartung ihrer Aufstellung am Hauptaltar. Es ist wohl vorauszusetzen, daß hier das Meisterwerk in seiner wahren, ursprünglichen Pracht bezaubernd wirkt, da Tizian die Tafel eigenhändig in der Kirche malte. — Im Palazzo Reale, den der König der Stadt geschenkt, soll nun das städtische Museum Unterkunft finden. An dieser Stelle müssen wir auch den Tod des Direktors dieses Instituts, des Professor Scrinzi, vermelden, der sich jedem, auch nicht empfohlenen, unbekannten Forscher unermüdlich selbst zur Verfügung stellte. — Das Archäologische Museum im Dogenpalast wird nun auch nach seinem alten Sitz verlegt, und zwar in die eigens von Scamozzi erbauten Säle.

Schließlich, nach fünfjährigem Schlummer, wird nächsten April die internationale Kunstausstellung wieder ihre Tore öffnen. Es ist die zwölfte, die hier abgehalten wird. Geschlossen werden hier die Schweiz, die Tschecho-Slovaken und Polen auftreten. Der langjährige Leiter dieser Ausstellung, Antonio Fradeletto, ist zurückgetreten und an seiner Stelle haben die Kunstkritiker Vittorio Pica und Romolo Bazzoni die Leitung übernommen. L. Br.

Neuentdeckte Zeichnungen von William Blake

Der bekannte englische Dichter und Zeichner (1757—1827) gehört entwicklungsgeschichtlich zu jenen Künstlern, die in der Art ihres primitiven, aber dennoch visionären Schauens dem modernen Expressionismus besonders nahe stehen. Schon aus diesem Grunde wird die von der Times veröffentlichte Tatsache auch in deutschen Kunstkreisen interessieren, daß kürzlich unter den Schätzen des Herzogs von Hamilton ein unbekannter Band mit 114 Zeichnungen von Blake zu den Gedichten Grays wiedergefunden werden konnte. Das Buch ist seinerzeit ein Geschenk des Künstlers an die Frau des bekannten Zeichners Flaxmann gewesen und dürfte kurz nach 1790 entstanden sein. Auf der ersten Seite befindet sich eine Federzeichnung Blakes mit dem Bilde Flaxmanns.

Westdeutsche Bausezession

Unter diesem Namen haben, zunächst in Darmstadt, einige Architekten eine neue Vereinigung geschaffen, die die radikal und fortschrittlich gesinnten Architekten Westdeutschlands zusammenfassen will. Sie hat sich die Aufgabe gestellt, keine wirtschaftlichen Ziele anzustreben, sondern Schaffung und Aufbietung alles erreichbaren Einflusses zur Durchsetzung künstlerischer und kunstpolitischer Formgedanken; Stärkung jedes einzelnen in seinem radikalen Formwillen; Pflege entschlossener moderner Baugestaltung im staatlichen und privaten Bauwesen. Das künstlerische Programm ist auf Poelzig, Gropius und Taut basiert, welche sich ebenfalls der Bewegung angeschlossen haben. Die Gründung geht von den Darmstädter Architekten Em. J. Margold und Arch. Ing. Soeder aus.

Der Kunstmarkt

Bevorstehende Versteigerungen

Eine Versteigerung ostasiatischer Kunst in Berlin

In der Zeit vom 16. bis zum 18. März findet durch Rudolph Lepke eine Versteigerung von Dubletten aus der Sammlung ostasiatischer Kunst der Berliner staatlichen Museen statt, die im ganzen 1144 Nummern umfaßt, über die ein reichillustrierter Katalog im einzelnen Auskunft gibt. Diesem hat der Direktor des ostasiatischen Museums, Prof. Kümmel, ein Vorwort beigegeben, das in knappen Zügen das Wesentlichste unterstreicht und den Charakter der Sammlung umreißt. Wie Kümmel mitteilt, bestand die Absicht der nunmehr stattfindenden Auktion bereits vor dem Kriege. Vor allem sind es die reichen Schenkungen der letzten Jahre gewesen, die vielleicht den letzten Entschluß beschleunigt haben, das Entbehrliche auszusondern, um für die neuen Mittel noch vorhandene Lücken zu füllen.

Von den Gemälden kommt nur eine kleine Anzahl unter den Hammer und zwar meist solche Dinge, die bereits in großer Anzahl und Güte in der Berliner Sammlung vorhanden sind. Auch die plastischen Werke sind nicht sehr zahlreich vertreten. Doch bringt diese Abteilung nicht nur eine hervorragende Arbeit des 12. Jahrhunderts, sondern auch eine kleine Anzahl früher chinesischer Skulpturen (Nr. 16—22), die, wie der Verfasser sagt, trotz ihres handwerklichen Charakters die Größe des plastischen Stils der Chinesen deutlich offenbaren. — Am breitesten ist

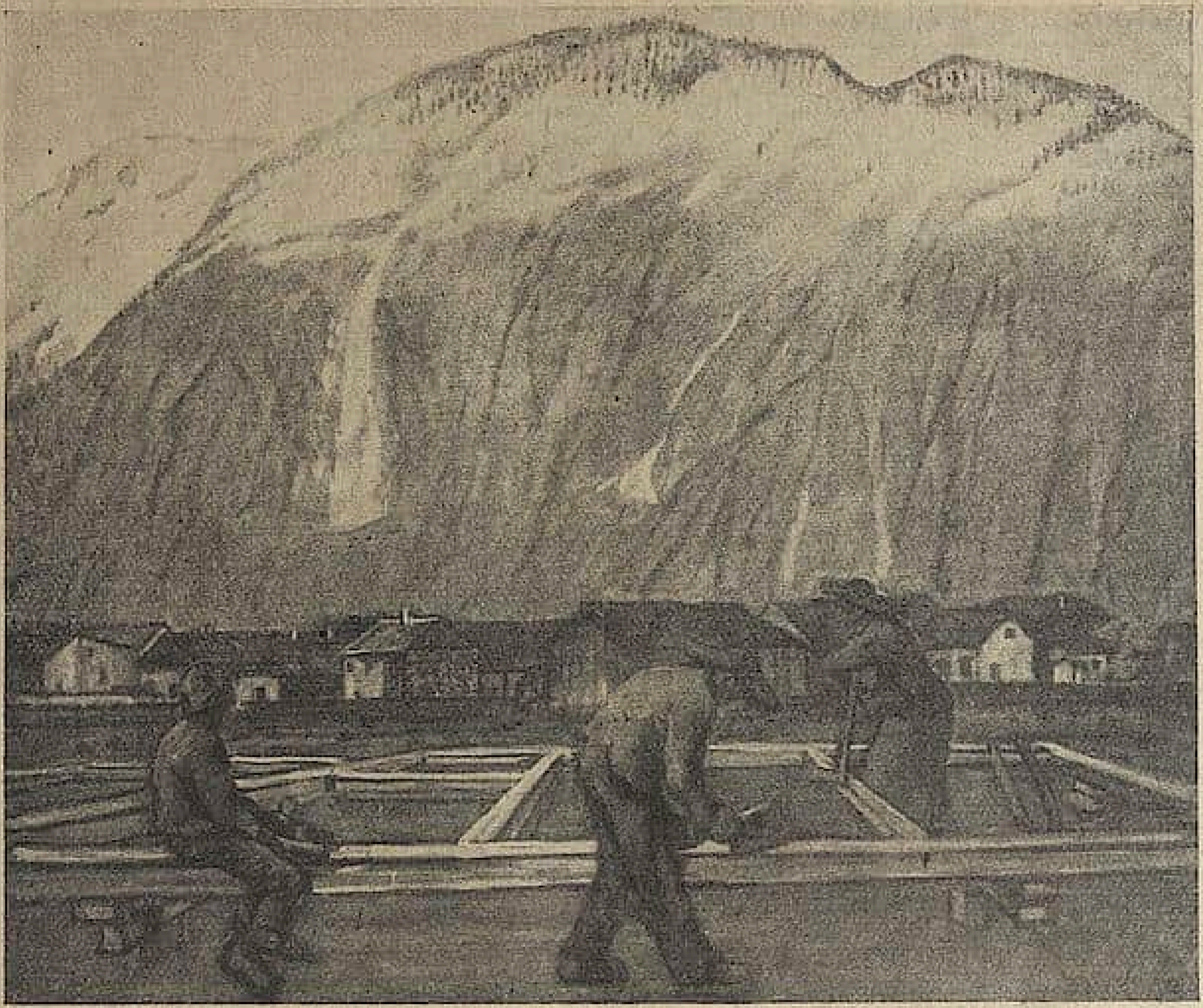
das Porzellan vertreten. Hier ſind alle wichtigen Gattungen durch bezeichnende Stücke repräſentiert. „Vom Blauweiß der Ming über die edle Form und Zeichnung der „grünen Familie“ und die glänzenden einfarbigen Glasuren (899 bis 903) der frühen Mandſchuzeit die reichen Schmelzdekorationen der Famille roſe zu den prächtigen Erzeugniſſen der japaniſchen Porzellanmanufakturen von Arita. Daneben aber kommt auch die ſtrengere des Steinzeuges zur Geltung, die in Paris ſchon ſeit langer Zeit begeiſterte Liebhaber gefunden hat, in Deutſchland aber ſehr wenig bekannt iſt. Ihre Anfänge reichen nach China zurück (Nr. 858—863), ihre Ausbildung erfuhr ſie erſt in Japan, beſonders an den unſcheinbaren Teepulverdöschen mit geſloſſenen Glaſuren, deren Form und Farbenſchönheit die geſchloſſene kleine Sammlung Nr. 931—962 zeigt.“ — Beſonders reich ſind ferner die Bronzegüſſe vertreten, „von den archaiſch ſtrengen, im Laufe der Jahrhunderte kaum gewandelten Formen der Sakralgeräte bis zu den zierlichen Schauſtücken der modernen Zeit, in denen doch immer noch ein Hauch monumentaler Größe lebt. Unter den Treibarbeiten ragt das Räucherbecken Nr. 73 beſonders hervor. Die vollendete Technik des japaniſchen Schmiedes und Tauſiators zeigt die kleine Sammlung von Stichblättern und anderen Schwertzieraten“. Nach Kümmels Meinung aber bilden die prächtigen Schmelzarbeiten vielleicht den Höhepunkt dieſer Kollektion. Denn hier ſind alle Techniken dieſer Gattung in hervorragend guten Beiſpielen dargeſtellt. Endlich gibt es auch unter den Lackarbeiten einige ausgezeichnete Beiſpiele, unter denen die Werke des Meiſters Korin beſonders genannt werden müſſen. Auch die Abteilung des japaniſchen Farbenholzſchnittes iſt durchaus nicht alltäglich, denn hier iſt zum Beiſpiel Hokuſai mit einigen ausgezeichneten Blättern vertreten. Unter den Textilien endlich verdient ein vorzüglicher chineſiſcher Teppich (Nr. 470) einen beſonderen Hinweis. Intereſſieren wird noch, was Kümmel zum Schluß über die Provenienz dieſer Kollektion ſagt. Er ſchreibt wörtlich: „Zu den Angaben über die Herkunft mancher Stücke iſt zu bemerken, daß die Minutoliſche Sammlung einen Grundſtock des Kunſtgewerbemuſeums bildete. Sie iſt in den ſechziger Jahren im ganzen erworben worden und daher beſonders reich an Dubletten. S. Bing in Paris, der Herausgeber des Japon Artiſtique, T. Hayaſhi in Paris und Tokio und E. Hart in London, deſſen Lectures on Japaneſe Art Work noch heute ihren Wert haben, gehörten zu den hervorragendſten neueren Sammlern oſtaſiatiſcher Kunſt. Ihr Beſitz iſt um die Wende des 19. und 20. Jahrhunderts in Paris, London und Tokio verkauft worden.“

Verſteigerung der Kupferſtichſammlung Davidſohn

Die Firma C. G. Boerner, Leipzig, gibt bekannt, daß der erſte Teil dieſer berühmten Sammlung vom 3.—8. Mai in Leipzig verſteigert wird. Er umfaßt die Buchſtaben A—F des Alphabets der Stecher in etwa 2000 Nummern. Ein auf Grund eingehender Studien bearbeiteter Katalog dieſes Teils der Sammlung wird Ende März erſcheinen, der auf etwa 50 Tafeln eine Anzahl der bemerkenswerteſten Stücke in Lichtdruckwiedergabe enthält.

Berlin

Zum erſten Male ſeit dem Kriege findet am 23. März bei Amsler & Ruthardt eine Auktion von Graphikern des 19. und 20. Jahrhunderts ſtatt, die ſich aus Doubletten des Kupferſtichkabinetts der ſtaatlichen Muſeen in Berlin zuſammenſetzt. Die Herkunft der Blätter gewährleiſtet ſchon eine gute Qualität. Handelt es ſich doch vorzüglich um Werke der deutſchen Kunſt, darunter vieler ſeltener Lithographie-Inkunabeln, wie ſie ſeit der Sammlung Auffeeſſer und Dorgerloh nicht mehr zum Ausgebot gekommen ſind. Im Mittelpunkt des Intereſſes ſteht die gewählte Sammlung von Bildniſſen Friedrichs des Großen und von Begebenheiten aus ſeiner Zeit. Daran ſchließt ſich eine aus 400 Nummern beſtehende Sammlung der beſten Berliner Künſtler, voran Chodowiecki, der den Auftakt zu dem Berlin der Biedermeierzeit bildet. Ein anmutiges, wechſelvolles Bild des alten Berlin ſpiegelt ſich in den künſtleriſchen Leiſtungen derjenigen Meiſter wieder, die die Lithographie bei uns zu Ehren gebracht haben. Franz Krüger iſt vorzüglich in der Sammlung vertreten und wird nur noch von Theodor Hoſemann an Reichhaltigkeit übertroffen. Alle die kleineren Namen der Biedermeierzeit ſind vertreten, bis in Menzel der Höhepunkt erreicht wird. Die 100 meiſt lithographiſchen Blätter ſtellen nur einen Bruchteil ſeines graphiſchen Werkes dar, laſſen aber bereits in dieſem Ausſchnitt die Vielſeitigkeit und den Reichtum dieſes alle anderen überragenden Meiſters erkennen. Von Künſtlern anderer Herkunft ſeien noch erwähnt Honoré Daumier und Gavarni (mit je 20 Blatt), die ſich eines immer regeren Intereſſes bei uns erfreuen. Man wird auf das Reſultat dieſer Auktion geſpannt ſein, zumal doch hier mehr das lokale Intereſſe mitſprechen wird, ſo daß zu hoffen iſt, daß nicht gar zu viele dieſer ſchönen



Albin Egger-Lienz. Vorfrühling in Tirol.
Kat.-Nr. 24 der Auktion Franz Hauer sen. † bei C. J. Wawra, Wien am 15. März 1920.

und seltenen Blätter in die spekulativen Hände des Auslandes geraten. K. S.

Am 24. März und folgende Tage findet die letzte große Versteigerung vor Ostern bei Rudolph Lepke statt. Der mit zahlreichen Tafeln ausgestattete Katalog enthält in seinem ersten Teil eine ausgezeichnete Sammlung hervorragender Gemälde erster Meister, darunter Werke von Aegidius Novis, Cornelis Troost, J. M. Molenaer, Rubens (Atelier) Vigée le Brun, J. B. Weenix, Jacopo da Ponte, Giovanni Lanfranco, C. Maratti, Jacopo Barbari, Hieronymus Bosch, v. d. Eeckhout u. a. — Die zweite Abteilung ist in der Hauptsache einer umfangreichen Sammlung alter Silberarbeiten des 16. bis Anfang 19. Jahrhunderts gewidmet. Im Verein mit einer mehrere hundert Stück umfassenden Dosensammlung erscheinen in dieser Abteilung Geräte, Schüsseln, Schmuck und Kleinkunst aller Art von seltener Qualität. Unter den Möbeln sind besonders erwähnenswert einige Louis XVI.-Garnituren mit alten Aubussonbezügen, sodann eine große Reihe orientalischer Teppiche. Die Abteilung ostasiatischer Kunst ist ebenfalls nach Zahl und Eigenschaft bedeutend und enthält vor allem viel Arbeiten in Bronze wie auch einige Porzellane.

Frankfurt a. M.

Bei Rudolf Bangel werden am 23. März Gemälde moderner Meister aus dem Nachlaß von Geh. Rat Prof. Dr. Durm, Karlsruhe und Ernst Renck, Offenbach a. M. versteigert. In ersterer Sammlung überwiegt die Karlsruher Schule mit Arbeiten von Hellwag, Hoff, Hörter, Herm. Junker, Kanoldt, Ferd. Keller, Trübner. Die Münchner sind mit Aug. Diefenbacher, Hugo Kauffmann, Herm. Kaulbach, J. Munsch, Friedr. Voltz usw., die Düsseldorfer mit Munkacy, Emilie Preyer, Vautier usw. vertreten. Von älteren Franzosen verzeichnet der Katalog Arbeiten von Decamps, Delacroix, Diaz, von Spaniern ein Bild des Goyaschülers Lucas. Aus dem Nachlasse Renck kommen eine Anzahl Aquarelle dieses Künstlers zur Versteigerung, ferner Bilder der Frankfurter Meister W. A. Beer, A. Burger,

Carl Morgenstern, Reiffenstein, Rumpf, M. v. Schwind usw.

Anschließend an diese Auktion kommt am 25./26. März die Sammlung F. Schmidt, Darmstadt zum Ausgebot. Der Katalog 999 führt Gemälde alter Meister, Möbel aller Stilarten, Porzellane, Fayencen, Zinn, wertvollen Perlen- und Brillantenschmuck sowie eine bedeutende Sammlung von Perserteppichen auf.

Die gleiche Firma veranstaltet am 27. April ihre 1000. Kunstauktion. Der reich illustrierte Jubiläumskatalog über Gemälde alter Meister aus der Sammlung des Fürsten zu Erbach-Schönberg ist in Vorbereitung. Wir werden bei gegebener Zeit darauf zurückkommen.

London

Am 23. März wird bei Sotheby's der zweite Teil der Handschriften- und Miniaturensammlung von H. Yates Thompson versteigert. Von den 26 Nummern sind 14 englischen Ursprungs. Unter den bedeutendsten befindet sich ein Band mit Fragmenten aus den Werken von Cassioporus und Seneca, wahrscheinlich um 1200 in Waltham Abbey geschrieben. „The Life and Miracles of St. Cuthbert" ist nachweislich um 1180 in Durham geschrieben. Weiter sind zu nennen der Carrow Psalter (um 1250), die Salvin Horae (13. Jahrh.), so genannt nach der Familie, in deren Besitz sich diese Handschrift Jahrhunderte lang befand. Ein Ms. der Apokalypse ist im 13. Jahrh. in Canterbury entstanden und später von einem italienischen Miniaturisten illustriert worden. Unter den nichtenglischen Handschriften befinden sich die Bible Historial, die um 1400 für den Herzog von Berry angefertigt wurde, zwei Livres d'heures, das eine von René de Lorraine, das andere von Louis d'Anjou, sowie ein Breviarium des Herzogs Hercules von Ferrara. H.

München

Am 16. und 17. März kommen in der Galerie Helbing kunstgewerbliche Gegenstände, Möbel, Textilien, Gemälde moderner Meister aus fürstlichem Besitz zur Versteigerung. Unter den keramischen Arbeiten finden sich unter Erzeugnissen der Manufakturen Meißen, Nymphenburg und Kopenhagen englische und französische Fabrikate. Aus der reichen Anzahl von Arbeiten in Edelmetall sind ein fünfteiliges Teeservice in Silber und ein vollständiger Toilettekasten besonders zu erwähnen. Die Möbel und Gebrauchsgegenstände entstammen wohlgesehen von einigen Nachbildungen im Barock und Renaissancestil, den sechziger und siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts. Anschließend folgen eine kleine Kollektion von Waffen, Fächer, orientalisches und ostasiatisches Kunstgewerbe sowie einige meist französische Bücher. Den Schluß des Kataloges bilden Gemälde moderner Meister, darunter hervorzuheben ein Fächer mit Arbeiten von R. Schleich, L. Willroider, Joseph Wopfner u. a. und eine große Anzahl von Teppichen, Textilien, Stickereien und Kostümen. Der Katalog umfaßt 662 Nummern.

Vom 22.—27. März findet bei Dr. F. X. Weizinger & Co., die 9. und 10. Kunstauktion statt, wozu illustrierte Kataloge erschienen sind. Die 9. Auktion enthält überwiegend kunstgewerbliche Gegenstände, wie Gläser, Porzellane, Zinne, Bronzen der letzten Jahrhunderte, dazu eine große Anzahl ausgesuchter und schön gemusterter orientalischer Teppiche und verschiedene Originalmöbel, vom Barock bis zum Biedermeier. Die 10. Auktion, deren Inhalt zum größten Teil den Nachlaß und die Sammeltätigkeit zweier Münchner Künstler darstellt, vereinigt in teilweise auserlesenen Handzeichnungen, Aquarellen und Gemälden Meister der Münchner Schule des

Echte alte Gobelins

sucht zu kaufen die Kunsthandlung Karl Haberstock, Berlin W 9

Bellevuestraße 15

Für den Nachweis bedeutender Stücke zahlt dieselbe unter Zusicherung strengster Verschwiegenheit eine hohe Vermittlungsgebühr

frühen 19. Jahrhunderts, wie Adam, Bürckel, Doll, Dorner, Kobell, Pauſinger, Rhomberg, Schleich, Seidel, Zimmermann, Zwengauer, dazu noch ſehr gute Namen anderer Kunſtſchulen, wie Achenbach, Chintreuil, Daubigny, Lancret, Rykart und Rouſſeau. Das Bild dieſer Graphik- und Gemäldeſammlung wird vervollſtändigt durch Lithographien, Kupferſtiche und Radierungen vom 16.—19. Jahrhundert, wobei Namen wie Edelinck, Oſtade, Rembrandt, Wagenbauer, Warnberger im Vordergrund ſtehen.

Wien

Die Leiſtung einer der engumgrenzten Heimat mit hilfreicher Liebe zugetanen Kunſtbegeiſterung bringt uns C. J. Wawra noch einmal vor Augen, der am 15. März die Sammlung Franz Hauer ſen. † verſteigern wird. Sie umfaßt, was dem Vierziger, als er zu ſammeln begann, in Ateliers und Ausſtellungen von heimiſcher Kunſtübung ſich darbot, in feiner, oft mutig getroffener Auswahl. Der Katalog nennt, neben wenigen Nichtwienern, Namen aus allen Wiener Künſtlervereinigungen: Lanzinger und Sterrer, dann Schütt, Buchta, Velim, Larſen, Saegher und André, ſchließlich Leithner, Baſchny, Geller, Hauer jun., Windhager, Beyerlein, Beyermann u. a. (Der Großteil der Kokoſchkabilder iſt ſchon vor einiger Zeit von Caſſirer, Berlin erworben worden.) Die meiſt ausſchlaggebenden perſönlichen Beziehungen Hauers zu ſeinen Künſtlerfreunden haben im beſonderen Falle ein Lebenswerk ſicherſtellen helfen und den Entwicklungsgang eines Künſtlers in vielen der beſten ſeiner Werke feſthalten können: Prof. Albin Egger-Lienz hat Arbeiten aus den Jahren 1890—1914 der Sammlung überlaſſen, von denen 32 jetzt dem Markt gehören. Von den früheren Bildern ſeien erwähnt die kleineren Faſſungen zum „Ave Maria nach der Schlacht am Berge Iſel“ und zum „Karfreitag“, dann kleinere, ältere und jüngere Gemälde und bildmäßig durchgeführte Studien. Mit dem „Vorfrühling in Tirol“ (1901) (ſ. Abb. S. 219) iſt Egger-Lienz bereits auf dem Weg zum „Leben“ (um 1910; ſechs große Studien dazu auf der Auktion). Dazwiſchen liegen der „Totentanz von anno Neun“, die „Bergmäher“, das „Mittageſſen“, „Säemann und Teufel“. Später entſtanden ſind „Ruhende Hirten“, „Die Welle“ und eine „Madonna“. Ehrfürchtig ſehen wir, was ein arbeitendes Leben offenbart aus dem Ringen, den tiefſten Sinn der Künſtlerſchaft erdhafter Farbigkeit zu verknüpfen. — Das Begehren manches Sammlers, ſeinerzeit durch Hauers Vorrang unerfüllt geblieben, kann jetzt dieſe Schätze heben und — verſchließen. Dieſe Sammlung mit dem Marktgedanken zuſammengeſehen, läßt für einen Augenblick eine unerfreuliche Phyſiognomie ſcharf erkennen; die intime Note im Wiener Kunſtleben: moderne Kunſt nur bei perſönlichen Bekannten zu ſehen, bedeutet eine Abkehr von dieſer, wenn ſolches Verhalten, grundſätzlich geübt, dem Vorſchlag unzugänglich bleibt, inmitten des Trödlerkrams, der uns umgibt, durch Leihgaben aus Privatbeſitz eine ſtändige Kunſtſchau der wirklichen Wertmoderne einzurichten. Muß auch dieſer Blick auf den ganzen Egger ein letzter ſein?

F. M.

Neue Kataloge

Die Galerie **Ernſt Arnold**, Dresden verſendet einen Katalog über Emil Noldes Graphik. Die Radierungen bewegen ſich in Preislagen von M. 200.— bis M. 500.—; die Holzſchnitte und Lithographien in der Preislage von M. 200.— bis M. 300.—, wobei die letzten Preiſe für Blätter wie „Die Diskuſſion“ auf M. 600.— und für das „Junge Paar“, von 1913, ſogar bis M. 1200.— ſteigen!

Der Verlag **Carl Lang**, Darmſtadt verſendet eine Preisliſte von graphiſchen Werken von Max Beckmann, Elſe Becker, Walther Gramatté, Ludwig Meidner, Walter Ruttmann, Fritz Schaefler und Schmidt-Rottluff.

Glückſelig & Wärndorfer, G. m. b. H., Wien. Verſteigerung mehrerer Porzellanſammlungen des Nachlaſſes Dr. v. Reeger, von Gemälden, Mobiliar und anderen Antiquitäten aus Privatbeſitz. Dieſer Katalog wurde in einer

Neue Kunſt
Hans Goltz
München

März-Ausſtellung:
Joachim Karſch
Karl Rabus
Hermann Lismann
Plaſtik + Aquarelle
Radierungen + Zeichnungen

Geplante Ausſtellungen:
April: George Grosz
Mai: Paul Klee
Juni:
Charles Hofer-Genf
Juli:
Lehmbruck-Graphik

kostbaren illustr. Ausgabe in einer einmaligen numerierten Auflage von 500 Exemplaren gedruckt.

Karl W. Hiersemann, Buchhändler und Antiquar, Leipzig, Königstr. 29. 1920, Katalog 476. Geographie und Völkerkunde. Allgemeine Werke, Europa, Asien, Afrika, Amerika und Australien. Eine Auswahl seltener und schöner Werke. — 1920, Nr. 1. Neuerwerbungen des Antiquariats: Kupferstiche, Radierungen und Handzeichnungen von Meistern des 15.—19. Jahrhunderts.

Rudolph Lepke's Kunstauktionshaus, Berlin W. 35, Ostasiatische Kunst, Dubletten aus den staatlichen Museen in Berlin.

Oskar Rauthe, Buch- und Kunstantiquariat, Berlin-Friedenau, Handjerystraße 72. Antiquariatsverzeichnis Nr. 81. Bücher und Autographen, wertvolle Ätz- und Probedrucke usw. von Daniel Chodowiecki, sowie eine Anzahl ältere und neuere graphische Seltenheiten.

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Hannover, Große Aegidienstr. 4. Telefon Nord 429

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone“:

BERLIN: Dr. Karl Schwarz, Berlin W. 30, Aschaffenburger Str. 20 / MÜNCHEN: Kurt Pfister, München, Kaulbachstr. 40 / WIEN: Dr. Heinr. Glück, Wien 1, Grünangerstr. 10 / DEN HAAG: Dr. Otto Hirschmann, Ryswyck, Z. H., Leeuwendaal laan 61 / NEW YORK: Frank E. Washburn Freund, 120 Haven Avenue New York City

Verlag, Geschäftsstelle u. Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2 Telefon 13467

Erscheinungstermin		Redaktionsschluß	
Heft **6**	25. März	Heft **6**	19. März
„ **7**	8. April	„ **7**	1. April
„ **8**	22. April	„ **8**	16. April
„ **9**	6. Mai	„ **9**	30. April

GEMÄLDE-AUSSTELLUNG

alter und moderner Meister

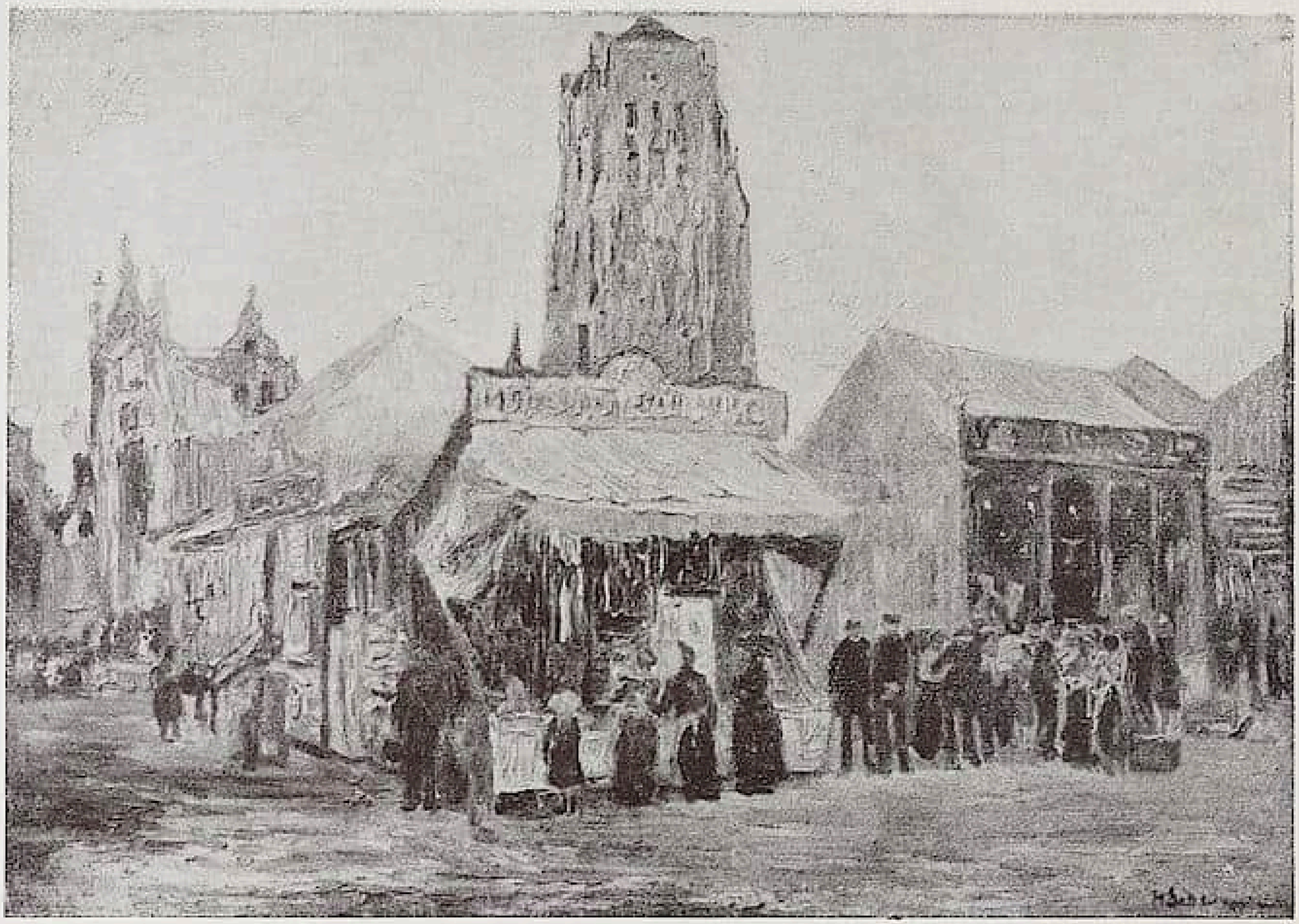
Carl Nicolai · Berlin W10

Viktoriastraße 26a

Angebote aus Privatbesitz

möglichst mit Photo unter Angabe von Künstler, Maß u. Preis erwünscht

Akademische Lesehalle
Heidelberg.



Hans Gerson. Fournes. 1908.

Hans Gerson. Fournes. 1908.

Hans Gerson

Von KARL SCHWARZ / Mit 16 Abbildungen, davon zwei Abbildungen auf einer Tafel

Berlin hat sich in den letzten Jahrzehnten zur Zentrale der impressionistischen Kunst in Deutschland entwickelt. Der Impressionismus, der hier entstand und von einigen seiner Hauptvertreter und deren Gefolgschaft noch heute gepflegt wird, ist zum tonangebenden Faktor der deutschen Malerei geworden und empfängt auch jetzt noch, da die expressionistischen Ideen immer mehr um sich greifen, neuen Zuwachs und frische Nahrung.

Die künstlerische Tradition Norddeutschlands unterscheidet sich durchaus von der süddeutschen mit München als Mittelpunkt. Schon die vormärzlichen Tage richteten das Augenmerk vornehmlich auf das Landschaftliche, während der Süden mehr zur figuralen Darstellung tendierte und auch heute noch, nachdem die Zeiten der Kaulbach und Piloty, der Schwind, Deffregger und Lenbach überwunden sind, in Habermann und Stuck, wie in Weisgerber und Caspar ein vorwiegendes Interesse für einen zwar neuen, aber doch aus einer ununterbrochenen Reihe heimisch gewordenen Figuralstil aufweist. Landschafter wie Kobell, Rottmann, Lier und Uhde gab es wenige, während Leibl und sein Kreis die eigentliche Münchener Kunstatmosphäre darstellt. In Berlin hingegen wird das impressionistische Landschaftsgefühl, das sich in Kaspar David Friedrich, Blechen und Menzel vorbereitete, durch seine Hauptführer Liebermann, Corinth und Slevogt geübt und findet auch in den Jüngeren wie Pechstein, Heckel, Heckendorf und Kirchner seine Fortsetzung.

Es handelt sich hier nicht um das ausschließlich Landschaftliche oder Figurale, vielmehr um das Wesen der impressionistischen Malkultur, des in ihr begründeten rezeptiven Charakters. Der sinnliche Reiz der Objekte wird aufgefangen und in lebensvollen Farben zum Ausdruck zu bringen gesucht. Mag auch das Figurale in dieser Weise wiedergegeben werden, so spiegelt sich doch das Wesen des Impressionismus am lautersten in der Darstellung der Landschaft und wird auch hierin seine Gültigkeit bewahren. Das Konstruktive der expressionistischen Kunst jedoch, die das Bild außerhalb des Vergleiches mit der Wirklichkeit stellt, die aufgehört hat imitativ zu sein, sucht den Nährboden hauptsächlich im Figuralen und verzichtet von vornherein auf alle materielle Anschaulichkeit, schürft vielmehr aus der geistigen Erkenntnis, die sie spekulativ aus- und umwertet.

Die Kunst Hans Gersons bietet ein gutes Beispiel einer in unseren Tagen häufigen Erscheinung. Er ist der Typus der jüngeren, in der impressionistischen Tradition erzogenen Generation, die sich an den Franzosen begeisterte, sich Meister wie Monet und Degas zum Vorbild nahm, deren malerische Interessen jedoch weiterführen und über das von ihnen zum Ausdruck Gebrachte hinaus mehr das Moderne will.

Gerson kam gerade in den Jahren nach München, da dort die auf Rezept abgestellte impressionistische Methode in den Ausstellungen der „Scholle" ihre Triumphe feierte. Das Doktrinäre des Akademiestudiums stieß ihn ab. Aber auch in Paris, wo er die Académie Julian besuchte, trieb ihn die bei dem ewig gleichen braungelben Akten geübte Pedanterie bald fort und ließ den mit einer besonderen Sensibilität allen Erscheinungen gegenübertretenden Jüngling das Ziel seiner Sehnsucht in dem abwechslungsreichen Spiele des täglichen Lebens suchen. Er malte und zeichnete viel auf den Boulevards, an den Quais und in den Nachtlokalen, studierte das Fluktuierende und Prickelnde, das Gewoge und Geknäule der Großstadt, das sich gerade in dem nächt-

lichen Paris zu einem grandiosen Rhythmus steigert. Hier lernte er mit sicherem Blick und schneller Auffassung das Wesentliche der Erscheinung in kürzester Ausdrucksform zusammenballen und fand somit in Paris doch die großen Anregungen und Förderungen zu weiterem künstlerischen Aufstieg.

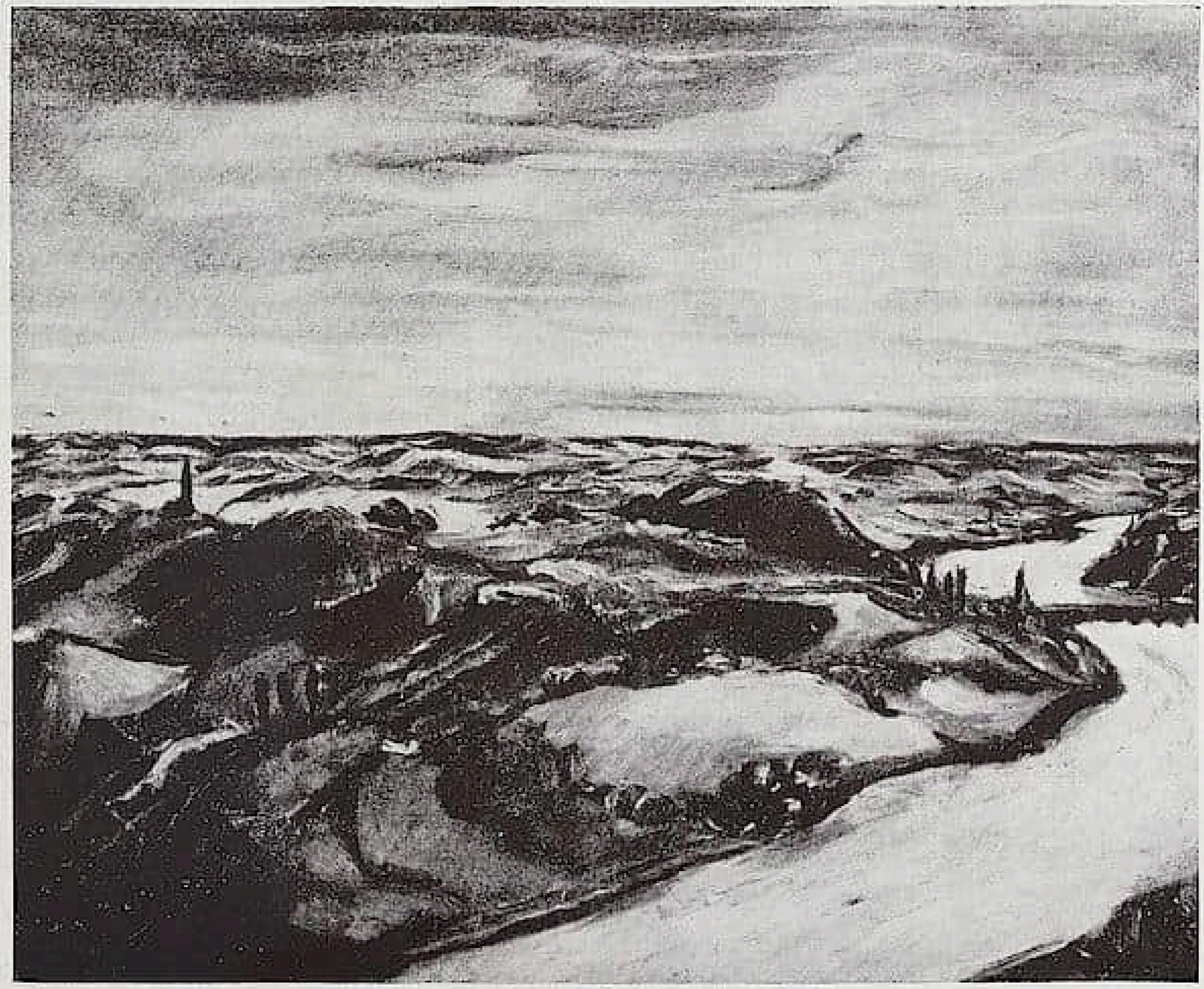
Gerson ist viel gereist und hat viel gesehen. Das Großstädtische fesselte ihn nur in Paris, dieser Stadt mit ihrem unaussprechlichen Eigenleben und ihrer unvergleichlichen Dynamik. Er liebt mehr die stille Zurückgezogenheit des Landes, wo er sich den Eindrücken ungestört hingeben, sie verarbeiten und ausleben kann. Berlin, seine Heimatstadt, ist ihm nicht Schaffensstädte, wohl aber der Ort, dessen künstlerische Atmosphäre ihm am meisten zusagt. Daher kehrt er immer wieder zu ihr zurück und verbringt hier einen Teil des Jahres, da er draußen in den heimlichen Winkeln von Nordfrankreich oder Belgien, in dem altertümlichen Wasserburg oder am Bodensee, Gegenden, die er während der Sommermonate zum Arbeiten aufsucht, nur auf sich angewiesen ist und in dem impressionistisch fortschrittlich gesinnten Berlin die ihm adäquaten geistigen Anregungen findet.

Denn Gerson ist vor allen Dingen Landschafter, und zwar der anfangs definierten Art; das Figurale spielt in seinem Schaffen eine ganz untergeordnete Rolle. Das Große und Erhabene der Natur mit ihrem das ewige Walten widerspiegelnden Rhythmus in den schwellenden Hügeln der Vorgebirge, aus der Fläche sprießenden und majestätisch sich erhebenden Bäumen, den hoch in die Lüfte emporragenden Turmspitzen und gleichmäßig dahinfließenden Wasserläufen wird ihm Ausdruck seiner Erlebnisse, seiner Stimmungen und seiner oft nach Erfüllung dürstenden Sehnsucht.

Hier ist die Scheide zwischen dem rein rezeptiven Abfluß der impressionistischen Kunstanschauung und dem tieferen Eindringen in das Wesen der Dinge über ihren rein äußerlichen Schein hinaus. Das Kunstwerk ist nicht nur Reproduktion im Hinblick auf seine Sinnlichkeit, sondern wird zur Neuschöpfung. Das Bild entsteht nicht als Wirkung einer Erscheinung, die lediglich mit dem Auge erfaßt wird, sondern wird zum formalen Träger eines Erlebnisses. Daher verzichtet der Künstler auch auf die sogenannte porträtähnliche Wiedergabe eines bestimmten Ortes; er will vielmehr das Wesenhafte, das was in ihm lebt und in uns Menschen wiederklingt, die Seele zum Ausdrucke bringen. Es ist ein Ringen mit der Form, in die möglichst viel von dem erlebten Rhythmus gegossen werden soll. Das Technische spielt nicht mehr die erste Rolle, wie z. B. bei Monet oder Signac, es kommt nicht so sehr auf den Pinselstrich an als vielmehr auf die Ausdruckskraft des innerlichen Vorganges.

Der breite Strom des Inn mit seinem ihn umgebenden Hügelland erscheint je nach der künstlerischen Konzeption als still dahinfließendes Wasser, das von der visionär leuchtenden Sonne beschienen wie ein silbernes Band zwischen den saftig braunen Ufern erstrahlt, sich unter einem trüben Himmel träge dahinschlängelt oder in aufgepeitschter Erregung der im Sturme wild tobenden Natur, da die zerklüfteten Mauern der Berge wie sorgendurchfurchte Falten angstvoller Stirnen sich runzeln, die Häuser zu bersten und die ragenden Kirchtürme zu wanken drohen, sowie die Bäume wie schmerzgepeinigte Verzweifelte sich krümmen, als schäumender Gischt emporschnellt. Die Kirche, die sich auf schmalem Hügel erhebt, wird zum schirmenden Wart des sich ruhig und sicher zu ihren Füßen ausbreitenden Tales; sie schaut gütig hinab in die sonnendurchtränkte Ebene, durch die sich in lustigem Rein der Fluß dahinschlängelt, und grüßt hinüber zu den fernen, im vibrierenden Lichte des heißen Sommertages verschwimmenden Bergen. Geisterhaft aber reckt sie sich empor und strafft ihre Glieder,

Hans Gerson. Hafenbild. 1908.



Hans Gerson. Weites Tal.

die Turmspitze wie eine Hellebarde erhebend, da die Elemente um sie tosen, die dunklen Wolken sie einzuhüllen drohen und ein Kampf entbrennt zwischen dem von ihr ausstrahlenden Lichte und der vom Himmel herabdrückenden Finsternis. So erzählen die Mauern und altersschwachen Häuser ihre Geschichte von langen Jahren, die engen Gassen, in die das Licht nur verstohlen huscht, von alten Tagen und die wie ein müder Greis sich dahinlagernde Holzbrücke von der Mühsal seines gar zu langen Lebens.

Das Naturphänomen verbindet sich immer mit dem menschlichen Erleben, es wird zum metaphysischen Ausdrucksfaktor. Der in dem Nebelmeer untertauchende Sonnenball wirft seine letzten Strahlen, die sich in den Fluten des Stromes tausendfältig widerspiegeln, noch einmal empor und formt sich zu dem Bilde einer einschlagenden Granate. Die Hügel ringsum, auf denen einige Pferde weiden, werden zu einem wild zerklüfteten Trichterfelde und der eckige, schon morsche Holzzaun zum Stacheldraht.

Nur selten erscheinen figürliche Darstellungen, denen der Künstler fast immer einen lyrischen Gehalt verleiht. In dem Hafenbild sehen wir zwei Mädchen, die ihre Blicke sehnsuchtsvoll in die Ferne schweifen lassen; dorthin, wo die umgrenzten Konturen des von schweren Brüstungsmauern eingefaßten Flusses im strahlenden Lichte des Tages verschwimmen. Zur Mutterklage um ihre Söhne und ihr Land wird die Darstellung eines Weibes; das Bild, in dem jedoch der als akkordierende Melodie zu dem Hauptthema der figürlichen Darstellung gedachte landschaftliche Hintergrund sich zum Gleichklang mit diesem erhebt, zeigt wohl am deutlichsten die in dem Wesen seiner Kunst begründete Vorliebe Hans Gersons für die Landschaft.

In ihr gelingen ihm bisweilen Werke von nicht unbedeutender Kraft und formaler Konzentration, wenn auch, besonders in der Farbengebung, noch keine restlose Lösung gefunden scheint. Man hat oft das Gefühl, als ob das Problem mehr gedacht als gemalt ist, man erkennt noch zu sehr den geistigen Werdeprozeß und das Ringen nach künstlerischer Gestaltung. Es ist der typische Kampf der heutigen Generation, die vom Impressionismus kommend von den expressionistischen Strömungen unserer Tage beeinflußt wird. Es muß aber zum Ruhme des Künstlers gesagt werden, daß er trotzdem Anspruch darauf erheben kann, ein starker Kolorist zu sein, daß er nicht etwa in matten Farben zu versinken droht, vielmehr in der reichen Skala seiner Palette noch nicht zu einer klangvollen Abstimmung durchgedrungen ist. Wie sich in der Themenwahl und in der Ausdrucksformulierung bereits erkennen läßt, befindet sich Gerson stets in einem seelisch aufgepeitschten Zustande; er gibt nie Ruhe, stets erregte Bewegtheit. Der Kontur seiner Darstellungen hat nichts Geschlossenes, sondern absichtlich Zerrissenes und Zerklüftetes. Dies zeigt sich auch deutlich in seinen Zeichnungen, von denen eine große Reihe umfangreicher Kohlezeichnungen, aber auch eine Anzahl von Lithographien und Radierungen vorliegt. Vielleicht gelingt es ihm — vor allem in den großen Kohlezeichnungen — noch am besten, den Rhythmus seiner Darstellungskraft zum Ausdrucke zu bringen. Aber immer mehr wächst er in die Aufgabe der Malerei hinein und löst die sich ihm bietenden Probleme. Man wird daher mit Spannung der weiteren Entwicklung des jungen Künstlers entgegensehen.

Hans Gerson. Der Inn.

Hans Gerson. Innlandschaft.

Impressionismus und Expressionismus

Von PAUL COHEN-Portheim

Der Gegensatz zwischen dem Expressionismus, welcher — so sagt man — der seelische Ausdruck unserer revolutionären Zeit ist, und dem Impressionismus, den er abgelöst und überwunden hat, scheint klar, einfach und absolut, wie es ja auch schon aus den Namen der beiden Richtungen hervorgeht. — Der Impressionist geht vom äußeren Schein aus, von ihm erhält er den Eindruck: die Impression, und indem er diese wiederzugeben sucht, schafft er ein Abbild der Natur; der Impressionist ist ein Naturnachahmer. Der Expressionist verachtet diesen äußeren Schein; sein Werk ist die Expression, der Ausdruck der Gefühle, die aus seinem tiefsten Inneren, aus seiner Seele stammen; nicht die Natur, sondern sein eigenes Ich will er bildlich gestalten.

Diese Darstellung ist klar, einfach und falsch, wie es alle auf absoluten Gegensätzen aufgebauten Theorien sind, wobei noch zu bemerken ist, daß an und für sich alle Kunsttheorien unbefriedigend sind, weil das Wesentliche der Kunst, das persönliche Element sich nur durch Zwang in eine Theorie pressen läßt, weil es eben das Leben selbst ist.

„Kunst" ist ein Begriff, wir kennen sie aber nur aus ihren Werken. Impressionismus und Expressionismus sind theoretische Begriffe; Kunstwerke, die sich mit diesen restlos decken, gibt es nicht, denn das Kunstwerk ist nicht ein Stück Theorie, sondern ein Stück Leben.

Aber nicht nur für allgemein unbefriedigend, wie es im Wesen der Theorie liegt, sondern für ganz besonders unrichtig halte ich die Ansicht, daß Impressionismus und Expressionismus Gegenpole darstellen.

Bei meinen Erörterungen hierüber gehe ich von der Malerei aus, weil gerade in ihr der Gegensatz beider Richtungen der ausgesprochenste und eigentlich erst von ihr aus auf andere Künste übertragen worden ist.

Die impressionistische Kunsttheorie ist von Zola formuliert worden. (Er war Freund und Vorkämpfer der Malergruppe, die sich um Manet gebildet hatte, und die später unter dem Namen der Impressionisten berühmt wurde): „Ein Kunstwerk ist ein Stück Natur durch ein Temperament gesehen." — Zolas ursprüngliche Phrase war: „un coin de création, vu a travers un tempérament", erst später setzte er statt „création" „nature", wohl weil ihm der erste Ausdruck zu gläubig erschien; gerade dieses eine Wort „Natur" hat aber sehr viel Mißverständnisse verschuldet. — Die Gegner des Impressionismus gehen gerade von diesem Wort aus, wenn sie denselben als Naturnachahmung bezeichnen (das „tempérament" lassen sie überhaupt unerwähnt). — Der Impressionist betrachtet einen Ausschnitt der Schöpfung durch sein „tempérament", durch seine Seele und schafft so ein neues Stück „Schöpfung"; die Natur gibt ihm unmittelbar den Anstoß zu einer Neuschöpfung. Der Expressionist dagegen geht (seiner Theorie nach) vollkommen unabhängig von der Natur zu Werke. Der Antrieb entstammt seinem Inneren (seinem tempérament), und so entsteht eine von der Natur unabhängige Neuschöpfung.

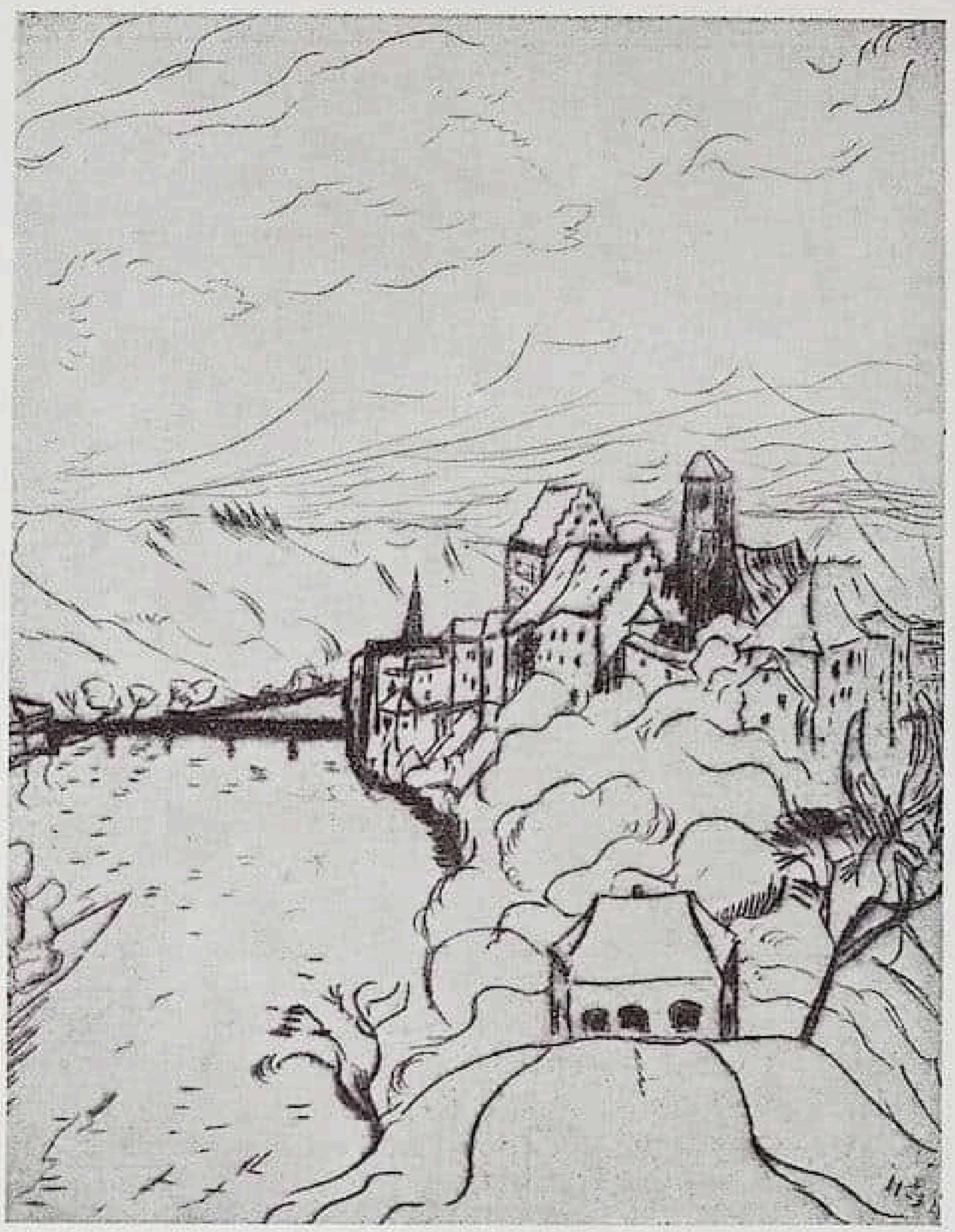
Das Wesentliche aber ist, daß in beiden Fällen das Kunstwerk eine Neuschöpfung ist. Bloße Naturnachahmung ist weder Kunstwerk, noch Schöpfung, sie ist sogar eine Unmöglichkeit (höchstens könnte sie auf mechanischem Wege erreicht werden). Die Werke eines Manet oder Claude Monet haben damit natürlich auch nicht das geringste zu tun. Selbst wenn man die These des Expressionismus gläubig hinnehmen und seine Unabhängigkeit von der Natur zugeben wollte, bliebe also auf alle Fälle die Definition

Hans Gerson. — Die rote Brücke.
Zu dem Aufsatz von Karl Schwarz „Hans Gerson“.

des Impressionismus, die wir seinem Nachfolger verdanken, eine grundverkehrte. Das Wesentliche bei jedem Kunstwerk ist das persönliche Temperament des Künstlers, auf welche Art er dieses zum Ausdruck bringt, steht in zweiter Linie, ist nebensächlich.

Aber auch die Definition des Expressionismus ist falsch, denn sie beruht auf der falschen Voraussetzung, daß das Innere, die Seele des Künstlers unabhängig, außerhalb der Schöpfung sei (hier zeigt sich, wie fatal das Wort „Natur“ in der Definition gewirkt hat). Sie ist nicht unabhängig von der Schöpfung, und auch nicht von der „Natur“, denn gerade auf dem Gefühl, daß das Ich nicht von der Außenwelt, die wir als Natur bezeichnen, getrennt ist, sondern daß sie beide Teile einer einheitlichen Schöpfung sind, beruht das Mitgefühl mit dem Nicht-ich, das den Menschen zum Künstler macht. Der Expressionist ist genau so abhängig von der Schöpfung, wie der Impressionist; beide sind ein Teil der Schöpfung. — Ihr Seelenmechanismus arbeitet auf verschiedene Art (wenn auch nicht prinzipiell verschieden): Der Expressionist schafft aus der Erinnerung.[1] Der Impressionist aus dem Augenblickseindruck.

[1] Erinnerung muß man im weitesten Sinne des Wortes auffassen; was das bedeutet, deckt erst die neueste, psychologische Forschung auf. Der überwiegende Teil aller Erinnerungen ist unbewußt. Nicht nur reichen sie bis in die früheste Kindheit zurück, sondern man kann mit Sicherheit auch von hereditären, ja von vormenschlichen Erinnerungen sprechen. — Alle diese unbewußten Erinnerungen können durch irgendeinen Augenblickseindruck ausgelöst werden. — Auf der Tatsache, daß gerade die früheren, unbewußten Erinnerungen allen Menschen gemeinsam sind, beruht



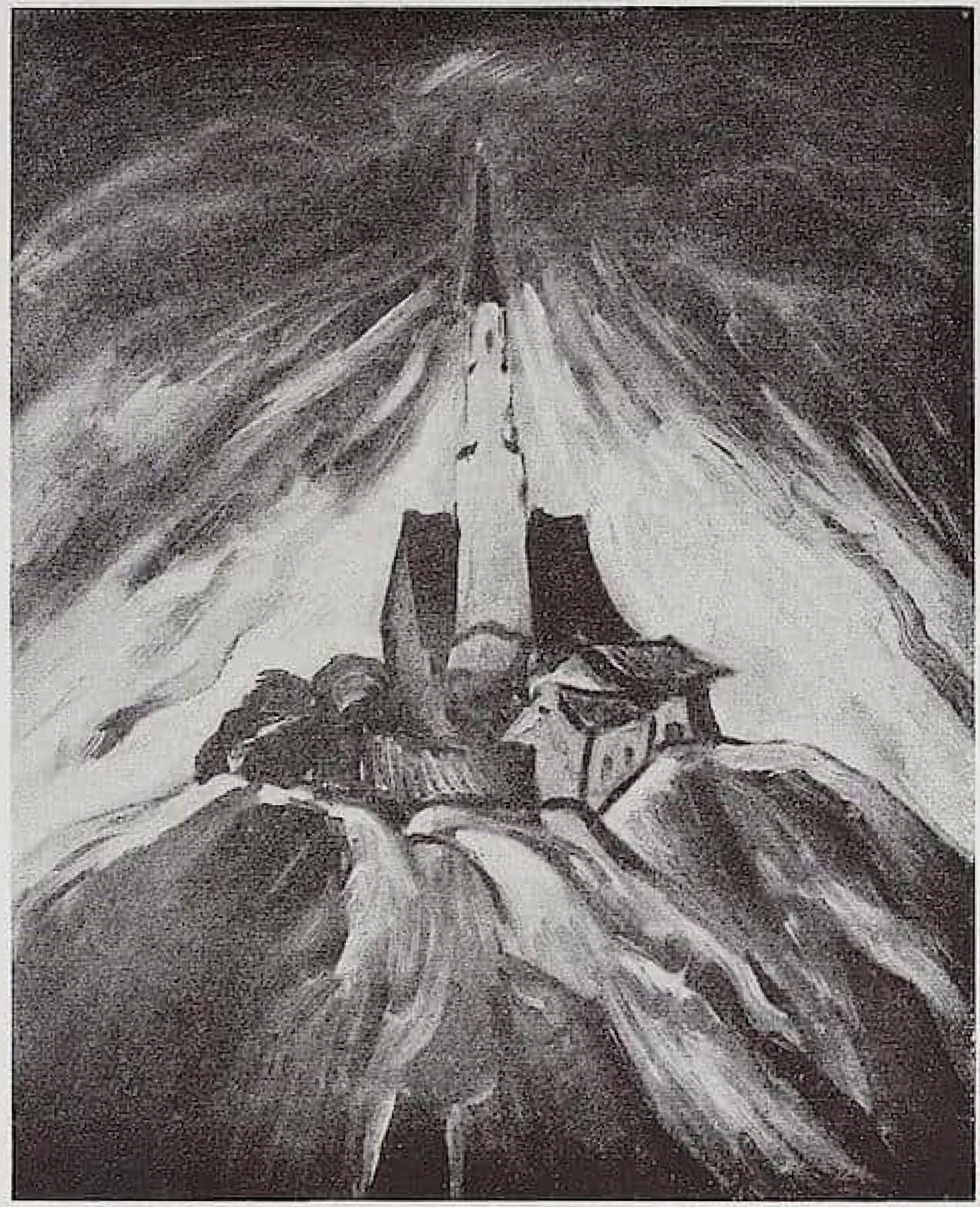
Hans Gerson. Wasserburg. Radierung.
Zu dem Aufsatz von Karl Schwarz „Hans Gerson".

Der Impressionist empfängt seine Anregung von der Natur, aber nur soweit diese seinem Temperament verwandt ist, kann sie ihm Anregung geben. Diesen Natureindruck formt er um, bis er ganz seinem Gefühl entspricht.

Der Expressionist sucht einen Ausdruck für die ihm dunkel bewußten Gefühle, welche durch irgendeinen Eindruck ausgelöst wurden. Er findet in Form und Farbe diesen Ausdruck, und diese Form- und Farbengebilde nähern sich mehr oder weniger einem Naturbilde.

Wenn der Impressionist einen beliebigen Eindruck, ohne ihn durch sein Temperament nachzuformen, wiedergäbe, wäre er kein Künstler, sondern ein Registrierapparat; wenn

zum großen Teile die Wirkung des Kunstwerkes und die geheimnisvollen Gefühle, die es im Menschen auslöst (man denke an die Musik). — Gerade diese gemeinschaftlichen Erinnerungen machen es möglich, daß ein Künstler, der tief aus seinem Innern schöpft, erst recht allgemein verständlich sein wird. Die Kunst basiert eben auf den tiefsten, d. h. auf den ursprünglichsten und primitivsten Trieben.



Hans Gerson. Bergkirche.
Zu dem Aufsatz von Karl Schwarz „Hans Gerson".

der Expressionist seinen Gefühlsausdruck rein abstrakt hielte, ohne sich der Naturformen und Farben zu bedienen, würde er überhaupt keine Darstellungsmöglichkeit finden.

Beide wären dann auf dem Gebiete der Mechanik, jenseits der Grenzen der Kunst, angelangt. Die Kunstwahrheit aber liegt in der Mitte, sie ist die erreichte Harmonie des persönlichen Temperaments des Künstlers mit der Außenwelt und von dieser Mitte wäre der konsequente Impressionist ebensoweit entfernt wie der konsequente Expressionist.

Jeder Künstler ist aber sowohl Impressionist als auch Expressionist, d. h. er bildet die Eindrücke, die er empfangen hat, zu einem neuen Ausdruck um. Man kann nur sagen, daß er diese Eindrücke mehr oder weniger innerlich verarbeitet wiedergibt, daß er impulsiv oder mehr reflektierend schafft. Das ist ein Unterschied, aber kein Gegensatz.

Jedes Kunstwerk entsteht aus dem Gefühl, das nach Ausdruck ringt; die Darstellungsmöglichkeit der bildenden Kunst aber ist eng begrenzt. Sie liegt zwischen den Extremen der Nachahmung des Naturbildes mit allen seinen Zufälligkeiten und der Reduktion des Lebendigen auf dem gesetzmäßigen Rhythmus.

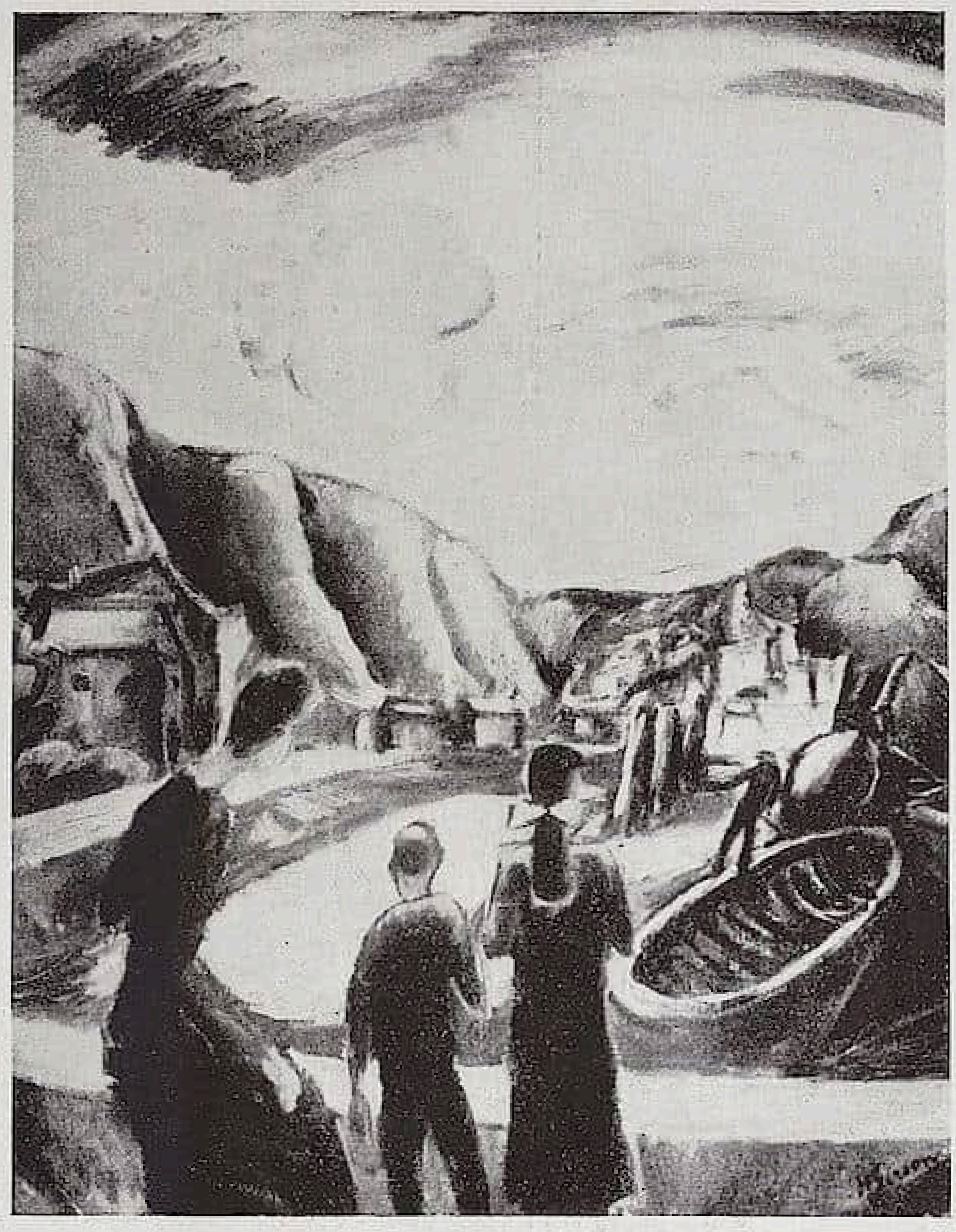
Hans Gerson. Sonne.

Zu dem Aufsatz von Karl Schwarz „Hans Gerson".

Beide Extreme liegen jenseits der Kunst, weil sie jenseits des Gefühles liegen, das erste liegt in der Mechanik (Farbenphotographie und photographische Skulptur), das zweite in der Geometrie, in der graden Linie und dem Kreissegment (sowie den Primärfarben) als letzter Reduktion.

Beide sind unpersönlich, Kunst aber ist Persönlichkeitsausdruck. — Je impulsiver, je reiner instinktiv das Temperament des Künstlers, um so abhängiger wird er sein von dem Zufälligen, der vorübergehenden Bewegung, der Impression; je reflektierender, abwägender sein Temperament, um so abstrakter, gesetzmäßiger seine Darstellung. Da aber der Eindruck, den der Künstler von der „Natur" empfängt, ein persönlicher ist, so wird er nie zum Naturnachahmer werden — wenn er eine Persönlichkeit ist.

In Wahrheit ist der reflektierende Künstler, der die Grundgesetze der Schöpfung aufsucht (gewissermaßen die Gesetze des Wachstums und der Bewegung, denn das sind



Hans Gerſon. Der Hafen.
Zu dem Aufſatz von Karl Schwarz „Hans Gerſon".

die rhythmiſchen Geſetze), einer Nachahmung der Natur näher, denn er ſucht auf ihre Art zu ſchaffen — ſtatt des ſubjektiven Naturbildes ſucht er nach dem objektiven Naturſchaffen.

Der impulſive Künſtler iſt mehr Koloriſt und bewegter, der reflektierende Künſtler mehr formend, zeichneriſch, bewegungslos — der große Künſtler zeigt eine harmoniſche Syntheſe beider Tendenzen.[1]

Der Impreſſionismus iſt impulſiv und inſtinktiv, er vernachläſſigt die Form, nähert ſich der bewegten Naturerſcheinung und er iſt koloriſtiſch. (Ich muß wieder betonen, daß dieſe Theorien nie auf den Künſtler zutreffen: gerade Manet bietet die glücklichſte Syntheſe von Farbe und Form, wie ja überhaupt das große der franzöſiſchen Kunſt auf dieſem glücklichen Verhältnis von Reflexion und Inſtinkt beruht.)

[1] Die beiden Tendenzen entſprechen den von der pſycho-analythiſchen Literatur als Extraverſion und Intraverſion bezeichneten pſychiſchen Tendenzen.

Hans Gerson. Boppa.
Zu dem Aufsatz von Karl Schwarz „Hans Gerson".

Seiner These nach im Gegensatz zum Impressionismus stehend, wäre also der Expressionismus reflektierend, dem Gesetze zustrebend, formvollendet, geometrisch und farblos?!

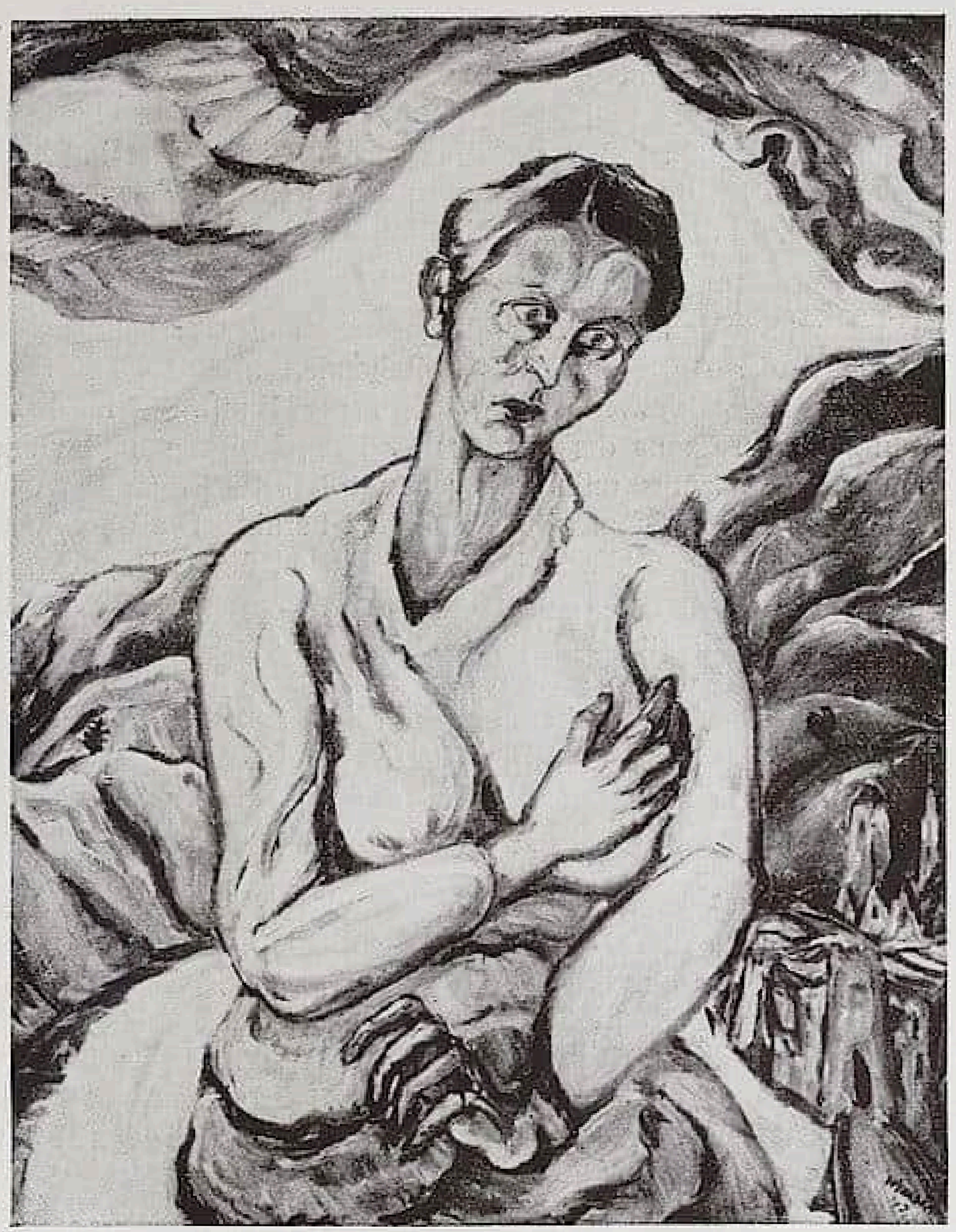
Statt reinstem Gefühlsausdruck, der zu sein er vorgibt, wäre er ein Produkt der Reflexion?

Das scheint wohl eine sehr verkehrte Schilderung des Expressionismus, trifft sie aber nicht auf den Kubismus recht gut zu?

* * *

In den letzten Jahren entstanden eine Unzahl neuer „Richtungen" in der Malerei, die alle ein fest umrissenes Programm hatten. Schon darin zeigt sich ihr intellektueller Ursprung.

Der Kubismus nannte sich sogar stolz — und ich glaube mit Berechtigung — „L'art des intellectuels", aber auch der Futurismus, der Expressionismus und alle die anderen hatten ihre Theorie fix und fertig, nach der die Werke dann angefertigt werden sollten! Dabei vergaß man nur mit den Künstlern selber zu rechnen, und so kam es — glück-



Hans Gerson. Mutterschaft.

Zu dem Aufsatz von Karl Schwarz „Hans Gerson".

licherweise —, daß die bedeutsamen Werke aller dieser Richtungen sehr wenig von der Theorie und sehr viel von der Persönlichkeit der Künstler zeigten. Die Kunstwerke waren eben nicht das Produkt der intellektuellen Theorien, sondern gingen ihnen voraus.

Der Kubismus will die Abkehr vom Leben, will geometrische Abstraktion und Wiederaufsuchen der Grundgesetze; der Futurismus will eine auf die äußerste Spitze getriebene Annäherung an das Naturbild, eine wahre Lebensfrenesie. Sie stehen im denkbar schärfsten Gegensatze, und die Theorie des Expressionismus ist ein aussichtsloser Versuch, diese Extreme gleichzeitig zu predigen. Der Futurismus ist der letzte Ausläufer des Impressionismus, der Kubismus ist die scharfe Reaktion dagegen.

Der Futurismus trieb die Hingabe an die Erscheinung des Lebens auf die äußerste Spitze, ganz logischerweise haßten darum seine Anhänger alle Kunst (außer ihrer eigenen); er war das Extrem, wo die Kunst endet und das Leben selbst beginnt. Er löste die Form gänzlich auf, ein Kunstwerk ist aber stets zur Form gewordenes Gefühl. (In

naher Beziehung zum Futurismus stehen Kino und Drehbühne.) — Der Futurismus entspricht ganz der maßlosen, formauflösenden, ekstatischen Endperiode der Gotik oder des Barock (im Rokoko). Wie diese bringt auch er schon seine eigene Korrektur mit sich; in dem Momente der gänzlichen Auflösung erfolgt auch der Umschlag, und dieser ist stets nüchtern, geometrisch, messend, konstruktiv, abstrakt, wie es die früheste Renaissance (Palazzo Pitti, 1440 begonnen!), die Klassik des Empire und der Kubismus sind.

* * *

Die letzten Jahrzehnte waren eine Auflösungs- und eine Übergangsperiode im Leben der Völker, eine Zeit der Auflösung alles Bestehenden und des Überganges zu Neuschöpfungen. Diesen Doppelcharakter zeigt auch die Kunst. — Im Futurismus zeigt sich die Auflösung, im Kubismus der Beginn der Neuschöpfung, und wenn wir vorher die Theorie des Expressionismus unlogisch genannt haben, so müssen wir jetzt hinzufügen, daß diese Unlogik auf einem richtigen Gefühl beruht. Die Theorie ist verworren, die Kunst aber, welche sie zu erklären sucht, zeigt eben dieses Doppelgesicht von Auflösung und Neubildung, zeigt das Gesicht unserer Zeit.

Jede Zeit ist zugleich Erbe und Ahne; ist nun der Gegensatz des gestern und des morgen ein so schroffer, wie es das heute der Fall ist, so wächst aus diesen schroffen Gegensätzen eine unausgeglichene, unharmonische Kunst, und so ist also die Kunst, welche man unter der falschen Etikette „Expressionismus" der Welt vorstellte, wirklich die repräsentative Kunst unserer revolutionären Zeit.

* * *

Eines aber darf man nicht vergessen, und es wird jetzt vielfach übersehen. Es ist nur eine halbe Wahrheit, daß die Kunst ihrer Zeit den Spiegel vorhält. Die Aufgabe der Kunst ist eine viel wesentlichere. (Schließlich wäre ja die Zeit auch ohne „Spiegel" das, was sie ist.) Die großen Individuen sind ihrer Zeit voraus — grade dadurch sind sie groß. Die großen Künstler sind nicht Spiegler ihrer Zeit, sie sind Propheten der kommenden Zeit. Die Kunst spiegelt nicht so sehr die Gegenwart (daß überläßt sie gewöhnlich den kleineren Talenten, den Eintagsfliegen), als sie die Zukunft schafft.[1]

Revolutionär sind die großen Künstler zu einer Zeit, wo die Menge noch für viele Jahre satt und befriedigt bleibt; hat sich aber die Revolution materialisiert, so wendet sich die Kunst dem Ideale des Gesetzmäßigen — dem klassischen Ideale zu.

Die Dostojewski, die Nietzsche und die Strindberg, die Cézanne und die van Gogh — alle die großen Revolutionäre — lebten zwar im Zeitalter der Bourgeoisie, sie schufen aber die Revolution, welche sie vorausahnten. Die Revolution und die Schaffung einer Neuordnung bereiten sich stets in den Köpfen einer wenigen großen Seher, großen Künstler vor.

Die großen Künstler sind keine Spiegel ihrer Zeit, sondern Fernrohre, durch welche die Zukunft sichtbar wird.

Gleichzeitig niederreißend und neuaufbauend ist die Kunst der ganz Großen; was sie gegeben, formuliert dann nachträglich die Theorie. Ist diese Theorie aber erst Gemeingut geworden, so ist sie für die Schaffenden selbst auch schon ohne Bedeutung.

Während die Zeit die Ideen der Großen von gestern (keiner von ihnen hat sie mit

[1] Daran liegt es, daß der große Künstler selten oder nie von seiner Zeit verstanden wird. So trostlos das wäre, wenn man es einer ewigen Unfähigkeit der Menschheit, das Große zu begreifen, zuschreiben wollte, so einleuchtend und unvermeidlich wird es, wenn man sich die zukunftsschaffende Aufgabe des Genies vor Augen hält.

Hans Gerson. Edelkastanie.
Zu dem Aufsatz von Karl Schwarz „Hans Gerson“.

erlebt!) verwirklicht, bereiten schon die Großen von heute, im Gegensatz zur heutigen Stunde, die Ideale von morgen vor.

* * *

Eine revolutionäre Zeit lebt schnell, weil die heftigsten Erschütterungen die kürzeste Dauer haben. Revolution im Leben und in der Kunst kann nicht von Dauer sein, sie strebt sofort der Neuordnung zu, denn der negative, zerstörende Teil ihrer Aufgabe ist nur die Vorbereitung zur neuen Schöpfung, wie der Herbststurm die Bäume kahl fegt, damit sich im Frühjahr die neuen Triebe entfalten können.

Eine Revolution endet stets in einer neuen Ordnung, eine Kunstrevolution, die dem Überwiegen des Gefühls entspringt, endet in einer verstandesgemäßeren Kunst. Revolutionär

waren die großen Künstler des 18. Jahrhunderts, verstandesgemäß, „klassisch" die der Revolutionszeit, revolutionär waren die Großen zur Zeit des Impressionismus, reflektierend und konstruktiv ist die Kunst von heute, die das morgen schafft.

Im Expressionismus sehe ich darum in all dem, was sich exstatisch, gefühlsüberschwänglich und fieberhaft erhitzt zeigt, das lebens- und entwicklungsunfähige, das dem Gestern verwandt ist. Die Zukunftsvorbereitung sehe ich in dem, was ich als das geometrische bezeichnet habe, in den Bestrebungen des Kubismus, in dem Zug zur Vereinfachung, zur Monumentalität. So erscheint mir der Expressionismus gleichzeitig als Fortsetzung des Impressionismus und als dessen Negierung und Überwindung.

* * *

Noch eine Betrachtung möchte ich hier anknüpfen: ich glaube, daß jede Zeit nicht nur ihre charakteristische, in allen Kunstzweigen erkenntliche Sprache hat, sondern auch daß für eine jede Zeit eine Kunstform mehr als die anderen charakteristisch ist. In der bildenden Kunst wird die eine Epoche ihr bestes in der Malerei, die andere in der Skulptur oder der Architektur leisten. Eine Blütezeit der Kunst entsteht, wenn ein seelisches Gleichgewicht bevorsteht und sie bringt Höchstleistungen auf allen Gebieten hervor. Das war in Europa erst zweimal der Fall, es sind unsere großen klassischen, d. h. Gleichgewichtsperioden: die Antike und die Renaissance. Alle anderen haben auf einzelnen Gebieten mehr, aber weniger auf allen Gebieten geleistet, genau, wie ein gänzlich harmonisch entwickelter Mensch zwar auf allen Gebieten großes, aber auf keinem einzigen allergrößtes leisten wird.

Je nach ihren Schwächen und Vorzügen wird eine Zeit auf dem einen oder dem anderen Gebiete ihr Bestes leisten. Liegt dieses etwa auf dem der Malerei, so wird auch die Skulptur, Architektur und Dichtkunst der Zeit in erster Linie malerisch sein, wie es die Kunst von gestern, die des Impressionismus war. Eine Kunst, deren Ideal Annäherung an Leben und Bewegung ist, wird ihr Bestes in der Malerei geben, der Skulptur wird sie malerischen Charakter aufdrängen, und sie wird eine malerische, d. h. eigentlich unarchitektonische Architektur schaffen, ebenso wie ihr in der Dichtkunst Roman und Lyrik näherliegen werden als Epos oder Drama, weil sie eben weniger für Form und Rhythmus, als für Farbe und ungehemmte Bewegung Sympathie empfindet.

In der Reaktion gegen diese Kunst werden dann alle die vernachlässigten Elemente wieder zur Herrschaft gelangen und als neue Entdeckungen empfunden werden, und diese Periode wird ihr Bestes in den Kunstzweigen geben, in denen Form, Rhythmus und Konstruktion ausschlaggebend sind. Darum wird die neue Kunst sich in erster Linie in der Architektur, dann in einer der Architektur untergeordneten Skulptur ausdrücken und wird auch in der Malerei das Architektonische, Monumentale, die Form der Farbe vorziehen, wird also eine unmalerische Malerei schaffen. Ihre Dichtkunst wird über dem Drama Roman und Lyrik vernachlässigen.

Auf dem Gebiete der Malerei hat sich der Kampf der Richtungen am schärfsten gezeigt, weil die Malerei die charakteristischste Kunst der Zeit von gestern war, der Sieg der neuen Zeit, deren Geist antimalerisch ist, wird sich aber am allerwenigsten auf diesem Gebiet zeigen. — Scheint die Malerei von der klassischen Tradition noch weit entfernt (die ganze Staffelbildmalerei ist deren Wesen fremd; das Gebiet der klassischen Malerei ist die der Architektur untergeordnete Freskomalerei, und so weit diese in der Periode des Impressionismus lebendig blieb, war sie auch — wie z. B. bei Puvis de Chavannes — klassisch), so ist die neue Architektur schon zu ihr zurückgekehrt. Auch

Hans Gerson. — Zu dem Aufsatz von Karl Schwarz „Hans Gerson". — Pariser Boulevard.

in der Skulptur herrscht schon ein archaisch-klassischer Geist (Maillol), wie ja die ganze Bewegung ihrer Natur nach nicht etwa auf die höchstentwickelte Antike, sondern auf die archaische Kunst zurückgeht, auf Form, Rhythmus und Monumentalität, wo sie am einfachsten und unverhülltesten in Erscheinung treten.

Die Zeit will einen neuen Stil finden, d. h. eine feste architektonische Basis, der sich die anderen Künste unterordnen sollen, und, wie eben alles zusammenhängt, so ergeben es die Umstände, daß die nächste Zeit der Architektur große Aufgaben stellen wird, während Skulptur und noch viel mehr Malerei als „Luxuskünste" mehr in den Hintergrund treten werden. Die Skulptur wird nicht mehr in Denkmälern und Porträtbüsten, sondern vor allem als Architekturbestandteil ihr Leben führen (nur zu ihrem eigenen Schaden entfernt sie sich je von der architektonischen Basis), die Malerei weniger im Staffeleibild, als — soweit Gelegenheit dazu vorhanden sein wird — im Fresko sich äußern; sie wird aber überhaupt der Zeichenkunst und Graphik gegenüber im Nachteil sein.

Schon vor den Umwälzungen der letzten Jahre wurde diese Tendenz sichtbar. Das Interesse hatte sich bereits der Architektur, dem Kunstgewerbe, der Graphik und dem Drama wieder zugewandt und gerade auf diesen Gebieten zeigten sich die Anfänge eines neuen Stils. Auch der neuerwachte Tanzenthusiasmus liegt durchaus in dieser Entwicklungslinie; eine Kunst, die den Rhythmus wieder entdeckte, mußte auch die

Tanzkunst wieder zu Ehren bringen. — Sucht die Kunst nach Rhythmus und Abstraktion, so wendet sie sich wieder den Anfängen zu, sie bevorzugt in allen Kunstformen das primitiv Geometrische, und sie vernachlässigt die später in der Evolution entstandenen Künste, um sich den Ursprünglicheren wieder zuzuwenden. Für die ursprünglichste Kunstbetätigung halte ich zweifellos (nebst dem Gesang) den Tanz, und so erscheint mir daher die Tanzwut als eine (sicher von den Besuchern der 5 Uhr-Tees ungeahnte) Rückkehr zu den Kunstanfängen. Die „Tanzepidemie" ist die erste, durchaus ehrliche und auf keinem Bildungssnobismus ruhende Kunstbegeisterung, die wir seit sehr vielen Jahren erlebt haben.

Tanz, einfache Musik ohne orchestrale Komplikation, klassische Architektur, architektonische Skulptur und zeichnerisch formale Malkunst wird die Kunst der nächsten Zukunft sein.

Das wenigstens sehe ich hinter der Maske des Expressionismus. Jedoch glaube ich nicht, daß wir eine einfache Wiederholung der Antike, der Renaissance oder des Empire sehen werden und zwar darum nicht, weil das Zeitproblem über europäische Fragen hinausreicht. Unsere Zeit sucht nicht nur die europäische Harmonie. Die nächste klassische Kunstperiode wird auf dem geistigen Gleichgewicht von Europa und Asien beruhen. Sie wird — nach einer Vorbereitungszeit, deren Dauer nicht zu ermessen ist — die erste Blüteperiode der Weltkunst sein.

Hans Gerson. Kohlezeichnung.

Zu dem Aufsatz von Karl Schwarz „Hans Gerson".

DER KUNSTSAMMLER
Von Sammelwesen und Kunstereignissen

Italienische Majolikawerkstätten des 16. Jahrhunderts und die in ihnen benutzten Vorlagen

Mit 21 Abbildungen *Von K. FR. LEONHARDT*

I.

Von der großen Beliebtheit, der sich jene Gattung von Majoliken urbinatischen Stiles, die unter dem Namen der Istoriati begriffen wird, lange Zeit erfreute, legen umfangreiche Sammlungen, die sich in ihrer ursprünglichen Zusammensetzung nahezu rein erhalten haben, noch heute beredtes Zeugnis ab. An ihrer Spitze steht die des Braunschweiger Herzoglichen Museums mit rund 1000 Stück; ihr schließt sich die der vormals Württembergischen Krone mit über 800 Nummern an; zahlreiche andere, wie etwa als bekannteste die Goethes in Weimar folgen in weitem Abstande.

Ihre einstige Wertschätzung, die heute einer weitverbreiteten Mißachtung gewichen ist, lag zum großen Teile in den engen Beziehungen begründet, die diese farbenprächtigsten Erzeugnisse alter Keramik mit der Kunst der großen Meister des sechzehnten Jahrhunderts verbinden. Es ist von jeher bekannt gewesen, daß Künstler des Raffaelkreises sich in den Dienst der Majolikamalerei gestellt haben, und wenn man unter den Istoriati zahlreiche Entwürfe Raffaels wiederfand, so lag der Gedanke nahe, der Meister könne selbst für die keramische Industrie seiner Vaterstadt tätig gewesen sein. Aber auch wo man nicht hoffte unter der sogenannten Raffaelware eigenhändige Arbeiten des großen Urbinaten zu besitzen, glaubte man doch gern, in ihr den Originalen gerecht werdende und den graphischen Reproduktionen mindestens ebenbürtige Wiedergaben zu haben, deren gelegentlich festgestellte Abweichungen von anderweitig überlieferten Fassungen auf die Intention des Meisters selbst zurückgeführt wurden. Man findet daher auch in sonst dürftigen älteren Beschreibungen und Verzeichnissen solche Beziehungen verhältnismäßig sorgfältig nachgewiesen, die Literatur setzt sie als bekannt voraus und hat daraus eine gewisse Unselbständigkeit in der Erfindung der Majolikamaler geschlossen. Bei näherem Zusehen jedoch ergibt sich, daß es doch nur ein verhältnismäßig kleiner Teil der Bildmajoliken ist, der sich mit einiger Sicherheit auf Raffael und seine Umgebung zurückführen läßt. Was will es schließlich besagen, wenn sich in der Braunschweiger Sammlung rund ein halbes Hundert von Arbeiten solcher Art feststellen läßt, von denen etwa 20 auf die Vermittlung Marc Antons, 15 auf die des Meisters mit dem Würfel bzw. Agostino Venezianos, 9 auf die Caraglios, 6 auf die Enea Vicos bzw. Agostino Venezianos und 3 auf die Marco Dentes zurückzuführen sind, namentlich wenn man berücksichtigt, daß auch von ihnen die große Mehrzahl sich auf ausgewählte Einzelfiguren beschränkt, die in den stereotypen Formenschatz des gesamten Kunstgewerbes

des 16. Jahrhunderts übergegangen sind.[1] In anderen Sammlungen stellt sich das Verhältnis noch wesentlich ungünstiger.

Die unter diesen Umständen naheliegende Frage, ob und wieweit die restliche Hauptmasse des Istoriatibestandes auf die eigene Erfindungsgabe ihrer Maler zurückgeführt werden darf, ist eingehender bislang nicht behandelt worden. Otto v. Falke, der in seinem ebenso schmächtigen wie inhaltreichen Handbuch „Majolika"[2] auch der Frage nach den Vorlagen nähergetreten ist, beschränkt seine Nachweise auf die sogenannte Blütezeit der Istoriati, die bis zu dem annähernd gleichzeitigen Aufhören der Produktion Nicolo Pellipario und Francesco Xanto Avellis kurz nach 1540 gerechnet zu werden pflegt, und auch Bernard Rackham, der im Burlington Magazine[3] zuletzt eine Reihe weiterer Vorlagen aufzeigte, geht über diese Periode nicht hinaus.

Die systematische Neuordnung der Braunschweiger Sammlung, die den Schreiber dieser Zeilen vor Kriegsausbruch beschäftigte, verlangte den Nachweis etwaiger Vorlagen auch für die Folgezeit und erbrachte, wie sie durch stilkritischen Vergleich zu weitgehenden Gruppierungsmöglichkeiten dieses Gebietes führte, das sich wie überall, so auch hier, früheren Ordnungsversuchen hartnäckig widersetzt hatte, unerwartet reiche, teilweise überraschende Ergebnisse.

* * *

Die Gegenstände der Istoriati sind bekanntlich vorwiegend mythologischer und biblischer Natur, mit einem seit der Mitte des Jahrhunderts deutlich wahrnehmbaren Zunehmen letzterer Gattung, wie es der antihumanistischen Strömung dieser Zeit entspricht. Gleichzeitig wächst die Vorliebe für allegorische und symbolische Vorwürfe und auch Schilderungen aus der alten Geschichte werden zahlreicher. Vereinzelt bleibt nach wie vor das reine Genre und ganz selten sind Darstellungen aus der Zeitgeschichte.

Wenn man von den gelegentlich vorkommenden Brustbildern berühmter Zeitgenossen, bei denen eine graphische Vorlage ohne weiteres vorausgesetzt werden darf, und Abbildungen hervorragender Gebäude oder Denkmäler, wie etwa der venezianischen Staatsgaleere, des Bucentoro, absieht und weiter jene Stücke ausscheidet, bei denen lediglich die inschriftliche Bezeichnung einen an sich allgemein gehaltenen Vorwurf aktualisiert, so scheinen nicht mehr als drei zeitgenössische Ereignisse übrigzubleiben, die von den Majolikamalern der Überlieferung auf ihren Erzeugnissen für wert gehalten sind. Das eine ist die Belagerung Roms im Jahre 1527 auf der bei Delange[4] abgebildeten Schüssel aus der Werkstatt Guido Fontanas in der Fountain Collection und einer, wie O. v. Falke a. a. O. feststellte, weiteren in Mailänder Privatbesitz. Die etwaige Vorlage hat sich bislang nicht ermitteln lassen. Das zweite ist der Übergang Karls V. über die Elbe bei Mühlberg im Jahre 1547, ein Ereignis, das, wie man meinen sollte, dem Gedankenkreis der Majolikamaler einigermaßen fern gelegen haben müßte. Sein Festhalten ist denn auch wohl nur dem Vorliegen eines der Übertragung auf das Rund

---

[1] Wiedergaben umfangreicherer Raffaelischer Kompositionen beschränken sich auf die Zeit vor 1560, findet man später ausnahmsweise noch einmal die ausführliche Behandlung eines so beliebten Vorwurfes, wie etwa des Parisurteils, so handelt es sich fast immer um die verwässerte Wiederholung eines der Werkstatt von früher her geläufigen Gegenstandes oder die Kopie eines Stückes einer erfolgreichen Konkurrenzbotega, fast nie aber um ein Zurückgreifen auf die graphische Vorlage oder gar das Original selbst.

[2] Handbücher der königlichen Museen. Majolika. 2. Aufl. Berlin 1907. S. 86ff.

[3] The sources of design in Italian majolica. Burlington Magazine, Bd. XXIII, 1913, S. 124ff.

[4] Recueil de fayences italiennes des XV, XVI et XVII siècles par Darcel et Delange, Paris 1869, Tafel 81.

Abb. 1.

Enea Vico. Die Schlacht bei Mühlberg im Jahre 1547 (B. 18).

Abb. 2. Aus der Planetenfolge mit dem Zeichen G. G. F. Kinder des Jupiter (Ausschnitt).

einer Prunkschüssel ungewöhnlich entgegenkommenden graphischen Blattes zu verdanken, des großen Stiches von Enea Vico, B. 18 (Abb. 1). Es gehört weder ein besonderer Formensinn noch ein entwickeltes Raumgefühl dazu. Die Weglassung der Zwickelfiguren bietet sich selbstverständlich und durch Weglassen der mit der eigentlichen Darstellung nur in losem Zusammenhange stehenden Figuren der Fama und Victoria läßt sich das Oval des Mittelstückes ohne jede zeichnerische Änderung in das gewünschte Kreisrund überführen. So kann es nicht wundernehmen, wenn wir diesem Gegenstande mehrfach begegnen und es möchte bezeichnend erscheinen, daß eine der künstlerisch minderwertigeren Botegen sich diese Vorlage zunutze macht.[1] Da sich über diese Werkstatt, deren Erzeugnisse in allen größeren Sammlungen vorkommen, nirgends eine Andeutung findet, sei hier einiges darüber gesagt.

Eine zeitliche Bestimmung ermöglicht die Schüssel der Wallace Collection nach der besprochenen Vorlage. Sie trägt die Jahreszahl 1559; eine Schüssel der Braunschweiger Sammlung mit dem Opfertod des Marcus Curtius ist aus dem vorhergehenden Jahre datiert. Ein in mehrere Sammlungen zerstreutes wappengeschmücktes[2] Geschirr wiederholt die Devise: Sapiens dominabitur astris. Die Malweise ist aus dem Stile der Fontanawerkstatt um 1550 abzuleiten, die Zeichnung überaus flüchtig und unzulänglich, das landschaftliche Element wird entsprechend dem Fontanastil stark betont. Technisch ist die Botega durchaus auf der Höhe, die Glasur besonders von hervorragender Brillanz. Als Ursprungsort dürfte Venedig in Betracht kommen, wenn auch die Verknüpfung mit der Botega „in Chastello", die der Katalog der Wallace Collection vornimmt, kaum zu begründen sein wird. Auf der Mehrzahl

---

[1] Eine Abbildung der in italienischen und englischen Sammlungen befindlichen Stücke ließ sich infolge der Zeitumstände nicht ermöglichen.

[2] Geteilter Schild, darin oben der Ghibellinenadler in gelbem Felde, darunter ein von zwei Sternen begleitetes schrägliegendes gelbes Schwert in rotem Felde. Auf einem anderen Geschirr aus der gleichen Werkstatt findet sich dasselbe Wappen in gespaltenem Schild, der vorne in rotem Felde einen in weißem Schildesfuß wurzelnden Baum zeigt. Als Helmzier dient ein das Schwert haltender Rechtarm.

Abb. 3. Flacher Teller, Majolika. Kaiſerkrönung. Venedig um 1565.

aller uns bekannten Erzeugniſſe dieſer Art findet ſich ein geflügelter Drache, anſcheinend als Symbol des Waſſers, faſt ſignaturmäßig, ſo daß man die Werkſtatt mangels eines beſſeren Namens danach die Botega mit dem Drachen nennen könnte. Sehr häufig iſt das Andromedamotiv, inſchriftlich regelmäßig auf Angelika aus Arioſts Orlando bezogen. Auffällig iſt das häufige Vorkommen der als Tondino bekannten Tellerform, die ſich in anderen Werkſtätten um dieſe ſpäte Zeit kaum mehr nachweiſen läßt. Hervorzuheben iſt endlich noch, daß der beſchriebene Fall der Vorlagenbenutzung für dieſe Botega als bislang einzig nachweisbarer, lediglich in der beſonderen Eignung des Blattes begründet zu ſein ſcheint. So minderwertig ihre Erzeugniſſe in der Formenſprache ſind, ſo ſelbſtändig ſcheinen ſie in der Erfindung zu ſein.

Der dritte, letzte und nur ſcheinbare Fall einer zeitgeſchichtlichen Darſtellung iſt die einer zumeiſt auf Karl V. bezogenen Kaiſerkrönung. Sie iſt dem Jupiterblatt jener bekannten Planetenfolge mit der Signatur G. G. F. entnommen, die Rackham bereits als von mehreren Botegen benutztes Vorlagenmaterial nachgewieſen hat. Die mir bekannten Exemplare, darunter auch eins in der Braunſchweiger Sammlung (Abb. 3), gehören einer Werkſtatt an, die ſich in den ſechziger Jahren der Malweiſe des Leochadius Solombrinus in Forli anſchließt, wegen der häufig vorkommenden Bemalung der Rückſeite mit breiten braunen oder abwechſelnd braun und blauen Streifen (nicht Linien) gern in Faenza geſucht wird, dieſe Eigenſchaft aber mit der des Domenengo Becer al ponte Selo in Venedig teilt und in dieſer, die in den Jahren 1568 und 1569 einzelne Stücke genau nach Zeit, Ort und Meiſter bezeichnet, ihre offenbare Fortſetzung findet. Darauf wird noch zurückzukommen ſein.

Abb. 4. Giulio Bonasone. Neptun bändigt die Wogen (B. 96).

Aus der genannten Planetenfolge weist die Braunschweiger Sammlung noch eine weitere Entlehnung auf, die Kinder der Venus in vollständiger Wiedergabe des Blattes mit Ausnahme der architektonischen Rahmung. Das Stück gehört einer selteneren, mit Sicherheit nicht zu lokalisierenden Werkstätte an, die der Art des Gianbaptista dale Pale da Faenza in Verona nahesteht, eines Meisters, der, was bislang ganz unbeachtet geblieben ist, in deutschen Sammlungen ein halbes Dutzend voll bezeichneter Arbeiten aus der Mitte der sechziger Jahre hinterlassen hat, und mit jenem Gianbaptista da Faenza in Verona zu identifizieren ist, dessen lediglich seiner unvollständigen, wie ich glaube, im Brande verschmolzenen Signatur nach der Literatur bekanntes Stück F. Hanover im Cicerone[1] erstmalig abbildete und besprach und den ich in anderem Zusammenhange eingehender zu würdigen gedenke.

* * *

Von den Kupferstechern der jüngeren Generation der Raffaelnachfolge hat nur einer den Majolikamalern der zweiten Hälfte des Jahrhunderts eine größere Zahl von Vorlagen geliefert, Giulio Bonasone. Schon 1545 wird sein die Wogen bändigender Neptun in Pesaro auf einem Teller der Braunschweiger Sammlung in der herkömmlichen Weise getreu kopiert (Abb. 4 u. 5). Doch vergehen noch zwei Jahrzehnte, bis seine Ausnützung auffallend häufig wird. Da ist es vor allem sein großer Stich der von Merkur belauschten Kekropstöchter, B. 102 (Abb. 6), ein besonders lehrreiches Beispiel für die eklektische Art der Vorlagenbenutzung. Als Ganzes scheint das Blatt überhaupt nicht wiedergegeben zu sein, dagegen dürfte es nur wenig größere Sammlungen geben, die

[1] Die Majoliken Veronas, a. a. O. 1912, S. 409 ff.

Abb. 5. Schale mit Rand, Majolika. Neptun bändigt die Wogen. Pesaro 1545.

nicht einen Teller mit der einen oder anderen Gruppe aus dieser Vorlage besitzen (Abb. 7). In Braunschweig finden sich nicht weniger als neun. Auch Zusammenstellungen mit Figuren anderen Ursprungs sind nicht selten, so besitzt die Braunschweiger Sammlung einen Teller, der Marc Antons Frieden (B. 393) mit der Gruppe der sitzenden Mädchen zu einer Huldigung an Venus vereint.

Diese Stücke gehören sämtlich jener anläßlich des Tellers mit der Kaiserkrönung aus der Planetenfolge mit dem Zeichen G. G. F. erwähnten Werkstatt an, von der noch einige kennzeichnende Eigentümlichkeiten hervorgehoben seien. Die häufige Bemalung der Rückseiten wurde bereits erwähnt, doch ist zu beachten, daß sie sich nicht durchweg findet, daß vielmehr die kleineren Teller unter etwa 25 cm Durchmesser auf der Rückseite grundsätzlich unbemalt und inschriftlos gelassen werden, ein sicheres Merkmal gegenüber kleineren gleichzeitigen urbinatischen Stücken, die abgesehen von den allerkleinsten Formaten kaum je auf die Hervorhebung der Kanten des Gefäßes durch zitron- oder orangegelbe schmale Ringe und inschriftliche Bezeichnung des Gegenstandes verzichten. Auf der Schauseite findet sich häufig das Bild von der Lippe durch eine blauweiße gedrehte oder geperlte Schnur abgesetzt. Selten fehlen im Vordergrunde sehr charakteristische Grasbüschel aus sichelförmig gebogenen Strichen, häufig sind namentlich auf landschaftlich weniger durchgebildeten Stücken kühn ge-

Abb. 6. Giulio Bonasone. Merkur belauscht die Töchter des Kekrops (B. 102).

schwungene arabeskenartige Stauden und Zweige. Die Glasur ist, wie stets in Venedig, hochglänzend, dabei oft stark transparent.

Die hier geschilderte Werkstatt ist die einzige, die um diese Zeit die Stiche Bonasones regelmäßig und in ausgiebigstem Maße benutzt. Vor allem sind es die der 1555 in Bologna erstmalig erschienenen, in der Folge häufig aufgelegten Symbole des Achilles Bocchius[1], die eine unerschöpfliche Fundgrube an Vorlagenmaterial darstellen. Die sich in der Braunschweiger Sammlung darbietende Reihe von Entlehnungen aus diesem Werke läßt sich in anderen Sammlungen mühelos fortsetzen, ein Versuch, der sich schon deswegen empfiehlt, als es sich zumeist um Gegenstände handelt, die hinsichtlich ihrer Deutung bei dem erwähnten Mangel inschriftlicher Erklärungen ohne Kenntnis der Quelle unergründliche Rätsel darstellen. Wichtiger aber dürfte sein, daß der Nachweis der Vorlage in diesem Falle genügt, um einen Majolikateller einer bestimmten Werkstatt zuzuweisen, eben jener, deren Malweise in der Art des Leochadius Solombrinus von Forli wurzelt und die in der Botega al ponte Selo in Venedig um 1568 ihre Fortsetzung findet. Ich möchte vorschlagen, sie vorläufig, bis sich ein besserer Name findet, nach der von ihr am häufigsten benutzten Vorlage als Botega der Kekropstöchter zu bezeichnen.

Diese Werkstatt beschränkt sich jedoch nicht auf den immerhin doch engen Vorlagenkreis der Stiche Bonasones. Sie verwertet vielmehr anscheinend restlos alles, was ihr an Vorlagen zugänglich ist, und nimmt dadurch in der späten Majolikamalerei eine gewisse Sonderstellung ein. So darf es nicht wundernehmen, wenn wir auch nicht selten Entlehnungen aus deutscher Graphik begegnen. Der Kupferstich liefert mit Ar-

[1] Achillis Bocchii Bononiensis Symbolicarum questionum libri V. Bononiae 1555.

Abb. 7. Schale mit Rand, Majolika. Vier Mädchen mit Satyr und Putto. Venedig um 1568.

beiten des Georg Pencz seinen Beitrag[1] — die Braunschweiger Sammlung besitzt u. a. eine getreue Kopie des Todes der Lucretia, B. 79 (Abb. 8) und eine etwas freiere Bearbeitung der Tat des Mucius Scävola, B. 74, — der deutsche Holzschnitt ist mit dem heiligen Georg Cranachs, B. 18, und dem Wappen der von Behemstein nach Jost Ammann vertreten. Das ist nicht unwichtig, gerade wenn man sich erinnert, daß sich aus der Blütezeit der Majolikamalerei eine kleine Zahl von Tellern nach Schongauer und Dürer erhalten hat. Denn bei diesen muß damit gerechnet werden, daß nicht die Originalblätter, sondern italienische Nachstiche dem Majolikamaler vorgelegen haben und daß es mehr ein Zufall ist, der auf diese Weise deutsche Kunst der Majolikamalerei dienstbar machte. Hier aber kann das Vorliegen der Originalblätter nicht bezweifelt werden und man darf annehmen, daß der Wunsch, dem Geschmack deutscher Käufer gerecht zu werden, zu der deutschen Vorlage greifen ließ, ein Wunsch, der seine Erklärung findet, wenn man an den noch vorhandenen Beständen sieht, in welch ungeheuren Mengen die Erzeugnisse gerade dieser Botega den Weg über die Alpen gefunden haben. Wir haben es offensichtlich mit einer auf den transalpinen Export eingestellten Firma zu tun.

* * *

Wenn sich auch durch den Nachweis der von der Botega der Kekropstöchter benutzten Quellen angesichts ihrer ungeheuren Produktivität die Zahl der auf bestimmte Vorlagen zurückführbaren Majoliken nahezu verdoppeln dürfte, so erfassen wir damit dennoch,

[1] Vgl. H. W. Singer, Die Kleinmeister, 1908, Abb. 58 und 59.

am Bestande deutscher Sammlungen geschätzt, noch nicht ein Zehntel der erhaltenen Bildmajoliken, eine sehr bescheidene Zahl, wenn wir ihr gegenüberstellen, daß sich bereits für ein volles Viertel allein der Braunschweiger Istoriati die Vorlagen haben feststellen lassen und mit der Möglichkeit weiterer Nachweise durchaus gerechnet werden muß. Es ist der Buchholzschnitt, der diese erstaunliche Menge neuen und bisher unbeachteten Vorlagenmaterials bietet. Nicht, wie man erwarten sollte, der italienische, der in der ersten Hälfte des Jahrhunderts etwa mit dem Venezianer Ovid von 1497[1] oder mit dem Dio Cassius mit dem Zeichen M. P. F. von 1533[2] sich vereinzelt nachweisen läßt, sondern der deutsche und französische. Großtaten des italienischen Buchholzschnittes, wie die Hypnerotomachia Polyphili und Meisterwerke, wie die Ovidillustrationen aus dem Verlage des Gabriele Giolitto di Ferrari[3], scheinen den Majolikamalern ganz unbekannt geblieben zu sein, ganz zu schweigen von den geringeren Leistungen der italienischen Holzschneider. Aber die handlichen Bilderbücher der Holbeinschule sind einer Reihe von Majolikawerkstätten zum unentbehrlichen Rüstzeug geworden, und sie sind es, die ihnen die große Masse des Vorlagenmateriales geliefert haben. (Fortsetzung folgt.)

[1] P. Ovidii Nasonis metamorphosis cum Raphaelis Regii commentariis, Venedig 1497, Parma 1505, Venedig 1509.

[2] Dione historico, 1533 in Vinegia per Nicolo d' Aristotile di Ferrara detto Zoppino.

[3] Le trasformationi di M. Lodovico Dolci, Venedig 1553.

Abb. 8. Schale auf Ringfuß, Majolika. Tod der Lucretia nach G. Pencz (B. 79). Venedig um 1568.

Die Zeit und der Markt

Kunstpolitik

Die Kölner Museumsfrage

Von H. v. Wedderkop.

Das einzig Kontinuierliche in dieser Frage ist der Unterstrom von Intrigen, Hemmungen, Entschlußlosigkeit, Unsachlichkeit, der sich gegen ihre Lösung wälzt und sie durch seine Zähigkeit zu verhindern weiß. Über so periphere Dinge wie Verwaltungsangelegenheiten schreiben, ist im übrigen allemal langweilig, man würde lieber seine Gedanken zentraleren Dingen zuwenden und dort Ordnung zu schaffen suchen.

Diese Kölner Frage hat sich zum Typischen ausgewachsen, sie wäre längst ein Skandal, wenn hier irgend jemand in maßgebenden Kreisen an künstlerischen Dingen mehr als ein Belustigungsinteresse nähme. Zwei Museen, das Wallraf-Richartz- und das Kunstgewerbe-Museum stehen seit ca. fünf Jahren ohne Leiter in dieser Stadt herum, vermodern und verschimmeln. Wer garantiert dafür, daß die Bilder der Kölner Schule nicht durch den Mangel an Pflege gelitten haben? Das mag noch zweifelhaft sein, aber unzweifelhaft ist, daß fünf Jahre verstrichen sind, ohne daß die Bestände des Wallraf-Richartz-Museums sich erweitert haben. Während dieser Zeit hat Swarzenski in Frankfurt einen Tintoretto, einen Bosch, einen Longhi, um nur das Beste zu nennen, und einen Haufen andrer guter Bilder und Plastiken gekauft. Er hat die auf lange Zeit letzte Konjunktur ausgenützt, denn von jetzt an sind die Museen in die Rolle eines Bettlers gekommen, sie werden leben von den Almosen der Kriegsgewinnler.

Es sind nicht wenige heute, die die Museen abschaffen wollen. Die Kölner Zustände können ihnen für ihre Argumentation den besten Stoff liefern. Wozu bedarf es dieser toten amorphen Masse, in die die alten Kölner aus dem Dunkel der Kirchen geholt sind und die sich der neuen Kunst gegenüber schlaff und nichtsnutzig verhält? Ein Museum wie das Wallraf-Richartz-Museum macht den Eindruck einer Grabkammer. Das Äußerste von Modernität ist der Picasso Hagelstanges, ein schönes einfaches Werk, das zwar bei weitem nicht die Dynamik eines guten Cézanne hat, aber doch gewisse Tendenzen des statuarischen und des farblichen Selbstausdrucks zeigt. Seitdem modert alles, während ringsum das Geschäft blüht, während durch die Hochstraße von morgens bis abends sich ein Geldstrom wälzt und aus dem dunkleren Deutschland hier alles an die Krippe voll von Möglichkeiten drängt. Die Aufgaben Kölns mögen groß sein, um dem Ansturm zu begegnen. Aber sie erklären die Lethargie der Stadtverwaltung nicht, es handelt sich um andere Gründe. Die beispiellosen Zustände sind typisch für unsere ganzen kulturellen Zustände, für die nebensächliche Rolle, die in Köln kulturelle Dinge spielen; sonst wäre es nicht nötig, sich hinzusetzen und die Fiebelweisheit zu verkünden, daß ein Museum einen Leiter haben muß.

Es ist ein unwürdiger Zustand, erprobte Leute sich vorstellen zu lassen, sie zu überhören und die Entscheidung dann bis ins Endlose zu verzögern. Es wird von solchen Leuten ein übermäßiges Maß von Liebe zur Sache verlangt, wenn sie sich immer noch bereithalten und um der Sachlichkeit der Aufgaben persönliche Dinge hintansetzen.

Die Aufgaben waren leider größer als sie es jetzt sind. Es bestanden noch Möglichkeiten, während der Kriegsjahre nicht nur wichtige, sondern auch schöne Dinge zu erwerben, innerhalb der alten Kunst. Kein Mensch regte sich, als diese Dinge auf dem Markte waren. Sie sind mit ihrem Goldwert längst den Weg gegangen, den ihnen das Schwergewicht des ausländischen Kurses vorschrieb. Verkäufe, die Hagelstange noch abgeschlossen hatte, mußten mit vieler Mühe sogar rückgängig gemacht werden, ganz abgesehen davon, daß natürlich Neues nicht erworben wurde.

Während dieses leeren Zeitraums hatte sich eine Menge neuer Kunst angesammelt und brauchte nur eingeheimst zu werden. Was Justi im Kronprinzenpalais in Berlin angestrebt hat, eine Rückschau über die letzte Kunst, hätte hier am Rhein vorbildlich längst verwirklicht sein können. Diesem saturierten, in seine materiellen Interessen völlig versponnenen Köln wäre Luft gemacht worden, wenn man in die Muffigkeit dieser stickigen Atmosphäre Bewegung und Leben gebracht hätte. Die ungeheuren materiellen Vorteile, die diese Stadt genießt, die Vorteile dazu einer in Deutschland einzigen Tradition, einer unvergleichlichen Gunst der Lage wären ausgenutzt; sie würden im Verein mit einer lebendigen aktiven Kunstpolitik ein Ganzes von einer Abrundung geben wie nirgendwo sonst in Deutschland. Heute sieht man in einen Nebel; die Stadt ist um tausend Möglichkeiten betrogen worden. Die Kölner sollten sich in Frankfurt umsehen. Sie werden dort erkennen, was Sachlichkeit und Klarheit erreichen kann.

Es gibt eine Konstellation für die Besetzung des Wallraf-Richartz-Museums, die jeder Eingeweihte kennt, die ein günstiges Zusammenarbeiten gewährleisten würde. Es ist eine solche Reihe von Verhandlungen, Vorstellungen, Korrespondenzen mit gewissen Leuten vorausgegangen, ganz zu schweigen von der Anzahl der Sitzungen, daß dem verantwortungsbewußten Gemüt nunmehr die Kraft des Entschlusses kommen sollte. Statt dessen ergibt sich ein sogar einstimmiger Stadtverordnetenbeschluß, nach dem der Lübecker Professor Schäfer zunächst einen ins einzelne gehenden Plan über eine andere Einteilung der Kölner Museumsbestände ausarbeiten soll. Es soll also jetzt, nachdem fünf Jahre vergeudet sind, das Rückwärtstempo noch beschleunigt werden. Dabei liegt die Möglichkeit einer anderen Einteilung überhaupt gar nicht vor, denn eine Übersiedelung der Kölner Schule in das Kunstgewerbemuseum kommt wegen der Licht- und Raumverhältnisse nicht in Betracht und durch Ausgaben für Neubauten die geringen Möglichkeiten des Kunsterwerbs zu beschneiden, wäre ein Verbrechen. Der echt dilettantische Plan, durch stilgerechte Montierung der alten Kölner diese um einen Teil ihrer Wirkung zu bringen, ist fallen gelassen, wenn er je bestanden hat. Die Neugotik der Museumsarchitektur genügt ausreichend für diesen Zweck. Vor allem aber erscheint es eine Zumutung an den neuen Direktor, sich in den Plan eines anderen einzufügen. Vielleicht findet sich eine Kraft fünften Ranges, die sich dazu hergibt.

Das Wallraf-Richartz-Museum braucht zweckmäßigerweise zwei Leute, einen, der als Direktor die Gesamtleitung übernimmt, der Einheitlichkeit der Verwaltung und der Kunstpolitik wegen. Wie die Verhältnisse hier liegen, muß er auf allen Gebieten zu Hause sein. Insbesondere muß er allerdings ein unbeirrbares Gefühl für sog. Qualität haben, für moderne und modernste Kunst, in welcher er Schwindel und Albernheiten von den dauernden Werten scheiden können muß. Ihm wäre für die alten Kölner ein Kustos beizugeben, der nur diese zu betreuen hätte. Seine Aufgabe wäre es endlich, einen sachverständigen Katalog zu schreiben, eine dem Kunsthistoriker einmal wirklich adäquate Aufgabe. Für diese Aufgaben, man kann es nur wiederholen, sind zwei Leute da, deren Zusammenarbeiten sich auf das beste ergänzen würde. — Nachdem Professor Biermann auf alle seine ihm aus früheren Abmachungen zustehenden Rechte verzichtet hat, hat er das Seinige getan, um im Interesse der Sache den Weg frei zu machen. Der Weg zur Besetzung wird äußerlich immer hindernisloser, aber es sind eben andere als sachliche Dinge, die die Hindernisse bilden. — Der Mann, der nach dieser Vorspeise noch zu lebenslänglicher Betätigung Appetit verspürt, wäre zu bewundern. Hoffentlich vergißt er den fünfjährigen Firlefanz über dem Umfang der Möglichkeiten. Zum Dank dafür, daß er sich finden würde, sollte ihm die Stadtverwaltung aus vollem Verständnis alle Wege freimachen.

Für das Kunstgewerbemuseum ist die Finsternis etwas mehr aufgehellt. Aber eine so reiche Erfahrung auf dem Gebiete des Kunstgewerbes wie Professor Schäfer sollte man bald möglichst dem Kunstgewerbemuseum zuführen und ihn nicht noch mit der Abfassung von Plänen behelligen, die gar nicht sein Spezialgebiet betreffen und die ein zukünftiger vollwertiger Direktor des Wallraf-Richartz-Museums als bindend nicht wird anerkennen können.

Die Ausfuhr von Kunstwerken aus England

Auch in England beunruhigt man sich seit geraumer Zeit über den immer größere Maße annehmenden Export von Kunstwerken. Das allgemeine Ausfuhrverbot, das befürwortet worden ist, stößt auf den Widerstand der Volkswirtschaftler; unter diesen gibt es sogar solche, die finden, daß die Ausfuhr von Kunstwerken im Interesse der erschütterten englischen Valuta begünstigt werden müßte! Mehr Aussicht auf Verwirklichung hat deshalb der ebenfalls gemachte Vorschlag, die Ausfuhr durch eine hohe Besteuerung wenigstens zu erschweren. Sir W. Davison hat im Unterhaus die Regierung in diesem Sinne interpelliert; der Schatzminister antwortete darauf wörtlich folgendes:

„Eine Besteuerung der Ausfuhr von Kunstwerken aus dem Vereinigten Königreich besteht bis heute nicht. Es ist aber viel für die Einführung einer solchen Steuer zu sagen. Sie könnte entweder von allen ausgeführten Kunstwerken gehoben werden (ausgenommen solche von lebenden oder erst kürzlich gestorbenen Künstlern) oder aber, was vielleicht vorzuziehen wäre, nur von denjenigen, die als nationaler Kunstbesitz betrachtet werden müssen. Aus dem Ertrag der Steuer könnten andere Kunstwerke für die staatlichen oder andere öffentliche Sammlungen angekauft werden. Wenn ein solcher Vorschlag allgemeine Zustimmung findet und als befriedigende Maßnahme (zur Erschwerung des Exportes) betrachtet wird, werde ich ihn sehr gerne in nähere Erwägung ziehen (I should be very glad to consider the suggestion)."

Das war Ende November. Seither hat man nichts mehr von der Sache gehört. Nun weist ein Einsender in der Times darauf hin, daß im kommenden Frühjahr und Sommer in England ein großer Fremdenstrom zu erwarten sei; die Schiffahrtsgesellschaften teilen mit, daß eine noch nie dagewesene Nachfrage nach Schiffsplätzen, vor allem aus Amerika, sich geltend mache. Der größte Teil der zu erwartenden Fremden komme aus Ländern mit überlegener Valuta (außer Amerika die ehemaligen Neutralen), und es sei vorauszusehen, daß diese die für sie vorteilhafte Lage ganz besonders auch auf dem Kunstmarkt ausnützen werden. Man müsse sich demzufolge auf einen unerhörten Exodus von Kunstwerken gefaßt machen. Dem müsse vorgebeugt werden durch unverzüglichen Erlaß des angekündigten Gesetzes.

Diese Einsendung findet viel Widerhall. Es ist demnach, auch nach den Worten des Ministers, zu erwarten, daß in kurzem eine entsprechende Gesetzesvorlage erscheint. H.

Sammlungen

Londoner Museen

In der National Gallery sind wieder zwei neue Säle eröffnet worden. Der eine, Raum XVIII, ist der spanischen Schule gewidmet; hier ist u. a. der neue Greco, Christus in Gethsemane, der kürzlich aus dem Kloster Las Salesas Nuevas in Madrid erworben wurde, aufgestellt worden. In Saal XXVI ist eine Auswahl von Bildniskunst, sowohl der italienischen wie der holländischen Schule, Einzelporträts und Bildnisgruppen, vereinigt. Überdies sind einige weitere Neuerwerbungen zum erstenmal ausgestellt: Ein lebensgroßes Bildnis des dritten Marquis of Hamilton von Daniel Mytens, das als Geschenk in die Galerie gelangte. Im Saal der Primitiven eine kleine interessante Tafel mit der Darstellung von Loth mit seinen Töchtern, holländisch um 1510. Endlich hängt im Vestibül die Madonna mit Kind von Fra Filippo Lippi, die kürzlich im Burlington Fine Arts Club ausgestellt war und inzwischen von ihrem Eigentümer, Lord Brownlow, ebenfalls der Galerie geschenkt worden ist.

Vom British Museum geht die Sage, daß es, offenbar allen pessimistischen Aussagen zum Trotz, bis Ostern durch die dort immer noch residierenden Regierungsbureaus endgültig geräumt sein werde. Solange sie es aber nicht wirklich erlebt haben, bleiben die Museumsfreunde, erlittener Enttäuschungen eingedenk, dieser Botschaft gegenüber immer noch skeptisch gestimmt. — Der Print Room hat inzwischen ebenfalls wieder einige Neuerwerbungen zu verzeichnen. Aus der Versteigerung von Sir E. Poynter stammt ein seltener florentinischer Stich aus dem 15. Jahrhundert, eine Verkündigung im Stile Botticellis; das Blatt gehört in eine Folge von Darstellungen aus dem Leben Christi und der Jungfrau. Sodann eine allegorische Zeichnung des Bauernbreughel, voll bezeichnet und datiert 1556, die Avaritia darstellend, aus einer Folge der sieben Todsünden, die von Petrus a Merica gestochen worden ist; andere Zeichnungen aus derselben Folge befinden sich in der Albertina und in den Uffizien. Das vortrefflich erhaltene, besonders frisch gebliebene Blatt kommt aus der Versteigerung Fairfax Murray, ebenso wie zwei flotte Zeichnungen von Géricault und eine Zuavenskizze von Pils, die ebenfalls vom Print Room erworben wurden. H.

Der Kunstbesitz des früheren Zaren

Aus Warschau wird gemeldet, daß eine bolschewistische Kommission beauftragt ist, in den Schlössern des letzten Zaren das Inventar aufzunehmen. Dieselbe fand im Winterpalast in Petersburg und in Zarskoje-Selo zahlreiche französische und italienische Gemälde und Plastiken, die dem 18. Jahrhundert entstammen. Die Sowjet-Regierung hat die Absicht, den größten Teil dieser Schätze zu verkaufen.

Bern

Über einen bedeutenden Zuwachs, den die graphische Sammlung des Kunstmuseums erhielt, berichtet die Neue Zür. Ztg. vom 13. März wie folgt: Frl. Helene von Sinner hat dem Museum die schöne Sammlung graphischer Blätter geschenkt, die Gottlieb Carl von Sinner (1754 bis 1821), der bekannte Architekt, in reger Sammlertätigkeit zusammengebracht hatte. Die wichtigsten Stücke dieser Schenkung sind gegenwärtig in den unteren Räumen des Museums dem Publikum zugänglich gemacht.

Zwei kleine Zeichnungen lenken den Blick auf sich: Die eine ist von Virgil Solis, und stellt einen reizend hingesetzten Amor mit Blumenvase dar, die andere stammt von Pietro Santi Bartoli (1635—1700) und zeigt in kleinstem Format die volle sprühende Lebendigkeit des römischen Barocks. Die Niederländer um 1500 vertritt Lucas van Leyden. Von ihm sehen wir eine ganze Reihe von Passionsbildern in nicht durchweg guten Drucken, während die Darstellungen aus dem Alten Testament, speziell der traumdeutende Joseph im Gefängnis, von weit besserer Qualität sind. Rembrandt kommt mit

seinem Zinsgroschen (Bartsch 68) gut zur Geltung; das schöne Blatt ist gleich in zwei Drucken da, einem sehr kontrastreichen und einem mehr gleichmäßig grauen. Hübsche Genrebildchen von Cornelius Dusart, Gornelius Vischer, Franz van den Steen und andern mehr vervollständigen das Bild der holländischen Stecherkunst im 17. Jahrhundert. Ein sehr lebendiger Petrus von Giuseppe Ribera wirkt in seiner großzügigen Art als willkommener Gegensatz gegen die intime Kleinkunst der nordischen Meister. Den Hauptstock der Sammlung bilden Porträtstiche aus dem 17. und 18. Jahrhundert, zum größten Teil sehr schöne und gut erhaltene Blätter. Da finden wir Stücke von Gérard Edelinck, von Antoine Masson, Louis Surugue, Jerôme Jeaurat und andern. Sehr gut vertreten sind die drei Drevet, Pierre, Pierre Joubert und Claude, mit Stichen nach Werken von Rigaud und Largillière. Der väterliche Freund der Aberli, Freudenberger usw., Georg Wille fehlt natürlich auch nicht, ebensowenig wie G. F. Schmidt, von dem das tonig überaus feine Porträt Mignards nach dem Gemälde von Rigaud da ist. Die interssanten Pariser Ansichten des Durand genießen wir in den Farbstichen Janinets, der in seiner Vielseitigkeit und seinem außerordentlichen Können noch besser durch die fast impressionistisch-weiche Villa Madama (nach H. Robert) charakterisiert wird. Edward Lord Thurlow (nach Reynolds) und George Augustus Elliot, Lord Heathfield (nach A. Poggi) zeigen die Meisterhand Bartolozzis. Schinkels Entwürfe für Theaterdekorationen („Zauberflöte", „Armida", „Othello" usw.) endlich führen uns hinüber in die klassizistische Zeit des beginnenden 19. Jahrhunderts.

New York

Die Schwarz-weißblätterabteilung des Metropolitan Museums, die erst einige Jahre besteht und doch schon zahlreiche wertvolle Schätze ihr eigen nennt, hat nunmehr, nicht lange nach dem bedeutsamen Erwerb sämtlicher Blätter des Holbeinschen Totentanzes, eine der umfangreichsten und hervorragendsten Dürer-Kollektionen, die Junius Spencer Morgan-Sammlung erstanden, wodurch sie mit einem Schlage die meisten öffentlichen Sammlungen in bezug auf Dürer-Blätter überflügelt hat.

Mr. Morgan ist ein Neffe des verstorbenen Großkunstsammlers Pierpont Morgan und hat seit 30 Jahren mit größtem Eifer und unermüdlicher Geduld daran gearbeitet, um die allerbesten Abdrücke von Dürer-Blättern zusammenzubringen. Hatte er ein solches Exemplar, das ihm noch abging, einmal ausfindig gemacht, so gab er nicht nach, bis er es sein eigen nannte, und freilich hatte er es ja auch danach dies durchzusetzen. Seiner eignen Sammlung verleibte er zwei vollkommene andere Kollektionen, die des Theodore Irwin und die des verstorbenen George W. Vanderbilt ein, die beide schon an den seltensten und besten Abdrücken reich waren. Im vergangenen Frühjahr hörten die Museumsautoritäten, daß es für sie möglich sein würde, die Morgan-Sammlung zu erwerben, und so ließen sie keine Zeit verstreichen, sondern griffen schleunigst zu. Es soll nur vier öffentliche Sammlungen geben, die sich dieser Dürer-Kollektion an die Seite stellen lassen, diese sind die Berliner, die Wiener, die Pariser und Londoner.

An sonstigen Neuerwerbungen seien vermerkt zwei schöne Brüsseler Wandteppiche des 16. Jahrhunderts, 19×14 Fuß im Umfang, das Erbe der Mrs. A. D. Juilliard. Sie gehören zu einer Serie von 12, die die Monate darstellen und sollen nach Cartons des Bernard van Orley gewoben worden sein; sodann einer der bedeutendsten Funde ägyptischen Schmuckes, die Juwelen einer Prinzessin der 12 Dynastien, die in einer verborgenen Nische des sonst schon lange ausgeraubten Grabes gefunden worden waren. Der wahrhaft aparte, von höchstem Geschmack in Form und Farbenzusammenstellung des Goldes und Gesteins und feinster Arbeit zeugende Schmuck besteht aus zwei Gehängen, einem Gürtel, einer Halskette und Armbändern sowie einigen Schminkdosen und anderem.

Die „Museum-Extension"-Bestrebungen, die ja für ganz Nordamerika charakteristisch sind, und an denen sich gerade das Metropolitan Museum unter der Leitung Mr. Robert W. de Forest, der zugleich Präsident der American Federation of Art ist, von je eifrigst beteiligt hat, sind jetzt dahin erweitert worden, daß man in den Museumsräumen eine oder mehrere Serien großer Orchesterkonzerte bei freiem Eintritt abhält, deren Kosten von einigen reichen Enthusiasten getragen werden.

Aus Richmond, Virginia, kommt die Nachricht, daß dem Staate Virginia eine Sammlung von 40 Gemälden der französischen und italienischen Schule zum Geschenk überwiesen worden sei. Der Doner ist John Barton Payne, ein Bürger des Staates Virginia, der soeben zum Staatssekretär des Innern für die Vereinigten Staaten erwählt worden ist. Leider werden keine Einzelheiten angegeben, um welche Meister es sich handelt, und allein die Schätzung ihres Wertes auf eine Million Dollar besagt nicht viel. F.

Ausstellungen

Ausstellungen in New York

Man muß es den New Yorker Kunsthändlern nachrühmen, daß sie ständig bemüht sind, ihrem Publikum im Rahmen ihres Gebietes immer wieder neue Anregungen zu bieten. Und das geschieht mit einer gewissen Großartigkeit, die nichts von Eintrittspreisen und zu bezahlenden Katalogen weiß, sondern die zur Schau gestellten Werke jedem Kunstliebhaber ohne weiteres zugänglich macht. So besteht die Schwierigkeit für den Kunstfreund mehr in der Überfülle des Angebots.

Erfreulich ist es auch, daß mehr und mehr Kunstsalons ihre Türen der modernen, expressionistischen Richtung öffnen und öfters gerade die Führer dieser Bewegung hierzulande zu ihren charakteristischen Schöpfungen vorführen. Dies ist an Stelle der noch vor einigen Jahren auf Sensation ausgehenden Ausstellungen Moderner getreten, die lauten Widerspruch und damit Reklame hervorzurufen geeignet schienen.

Eine die neue Richtung mit größtem Verständnis und offenbarer Hingabe pflegende Firma ist die des Mr. St. Bourgeois, die einer bedeutsamen Edvard Munch-Ausstellung eine solche von Skulpturen des Gaston Lachaise hat folgen lassen. Dieser Künstler geht selbst in der Kleinplastik auf Monumentalität aus und ist stets bestrebt nur den innersten Kern seines Gegenstandes in plastische Gestalt umzusetzen. Sein Gegenstand aber ist meistens das Weib, das Weib einmal als Urphänomen, sodann als Menschenmutter und als Individuum. In einer Riesengruppe „Liebe“ bemüht er sich diesmal um den Kampf und das Zusammengehen der Geschlechter mit großen, wie nach innen gerichteten Gesten.

Ein neuer kleiner Kunstsalon — M. de Zayas — brachte erst französische Meister von Ingres bis Picasso und führt nun neue Werke des Amerikaners Arthur B. Davies vor. Dieser wahrhaft bedeutende Künstler, dessen frühere Werke schon ein Hinneigen zu etwas wie gotischem Stilempfinden aufweisen, und der dann im vollen Einschwenken zur Moderne sich zeitweise, wie um eine möglichst strenge Lernzeit durchzumachen, fast den Kubisten anschloß, zeigt nun eine Reihe köstlich bewegter kleiner Aquarelle und Aquatintblätter sowie einige Monumentalköpfe, teils wie aus innerem Feuer festgeschmiedet, teils wie in glücklichem Traume geschaut und mit unfehlbarer Hand festgehalten.

Der Grolier Club veranstaltete jüngst eine erstaunlich reiche, ja der wahren Wunder volle Ausstellung von Werken William Blakes aus dem Besitz seiner Mitglieder. Blake kann ja als ein Vorläufer der modernen Bewegung angesehen werden, und diese Ausstellung hat das nur wieder bestätigt, wenn auch gewisse Manieriertheiten Blakes äußerlich den Beschauer auf andere Bahnen weisen mögen. Ein Blatt aber wie das in der Grolier-Ausstellung durch eine vorzügliche Kopie vertretene, das „Jahve mit dem Zirkel, die Erde abmessend“ darstellt und fast nur tätiger, von innerem, geistigem Impuls getriebener Arm ist, läßt Blake als wahrhaftigen Vater unserer besten heutigen Künstler erkennen. Wundervoll auch unter der Fülle des Herrlichen ein Aquarell zu Miltons „Hymne auf die Geburt Christi“, das sich in kaum endender Reihe aus stets wechselnden, die „Zahl Gottes: 1 = 3“ immer von neuem betonenden und gleichsam bestätigenden Dreiecken zu tiefster Innigkeit und dabei doch erhabenster Größe zusammenschließt. Von höchstem Interesse ist es auch, die Aquarelle zum Buch Hiob mit den später ausgeführten Stichen zu vergleichen, denn man kann das Wachsen des Werkes im Geist und Herz des Künstlers verfolgen. Im schönsten Blatt dieses in seiner Art einzigen Werkes, dem der Gottes Lob singenden Morgensterne, fehlt im Aquarell der Arm eines Engels zur rechten und linken, der im Stich die Kette der singenden Schar ins Unendliche erweitert, das ganze Universum am Lobe Gottes teilnehmen läßt.

Daß der moderne Hefeteig beginnt seine Wirkung auszuüben, beweisen so manche „Einmannsschaue“, in denen man ein aufrichtiges Sichauseinandersetzen mit den neuen Prinzipien zu erkennen vermag. Und aus einem solchen, nicht aus einem Nachbeten kann allein das rechte werden. Um nur ein einziges Beispiel anzuführen: Harry B. Lachmann, unter dessen bei Henry Reinhardt & Sons kürzlich gesehenen Landschaften vor allem eine war, die ein ebenso eifriges wie eindringendes Studium Cézannes bewies und für einen jungen Künstler eine erstaunliche Leistung an konzentrierter Kraft darstellt.

Etwas ähnliches läßt sich von den Landschaften Walter Ufers sagen, der mit der sogen. Taos Society bei Milch ausstellt. Dieses Taos, ein abgelegenes Tal im fernen Südwesten, in dem noch Indianer wie vor vielen Jahrhunderten wohnen, ist für einige Maler ihr Tahiti geworden, ihr Jungbrunnen, zu dem sie immer wiederkehren, um sich nicht verkünsteln zu lassen.

Ein schon älterer, bisher in völliger Zurückgezogenheit lebender Künstler, ein geborener Landschafter, Edward Adam Kramer, wurde von mehreren ihn verehrenden Kollegen dazu

bewogen, die Früchte jahrelangen Schaffens in den Anderson Galleries auszustellen. Kramer, offenbar von deutscher Abstammung, hielt sich einige Zeit in München auf und studierte dort unter Wilhelm v. Diez. Dann kehrte er zurück und schuf Bild nach Bild, ohne je eines zu verkaufen. Der Wald hat es ihm angetan, ihm singt er in seiner Dachkammer Lied um Lied. Seine Einsamkeit, seine Fülle, seine Größe, auch seine Lieblichkeit erstehen in Bildern, die da und dort an Monticelli, da und dort im strengeren Zusammenfügen und strukturellen Betonen an Cézanne denken lassen, ohne daß offenbar irgend eine „Abhängigkeit" bestände. Ein Lyriker hat hier in Farben gesungen aus seiner großen Sehnsucht heraus, etwa wie ein Waldvogel im Käfig.

Ein Mann großen und leichten Könnens und oft bedeutenden Wollens ist Henry Caro-Delvaille, der bei Gimpel & Wildenstein dekorative Gemälde, Friese usw. ausstellt, gleichsam französische Kunst des 18. Jahrhunderts mit ihrer nervösen Eleganz ins 20. Jahrh. übersetzt: oft apart, elegant, manchmal vielleicht zu witzig, doch ein großes Talent, dem es an Anerkennung und Bestellung seitens reicher Mäcene, die freilich nicht der nouveau riche-Klasse angehören dürfen — für die ist sein Talent zu mondän und zu ironisch — nicht fehlen wird.

Bei Knoedlers gab es u. a. eine außergewöhnlich reiche Ausstellung von Nanteuils-Bildnissen, und vorher eine solche von Schwarzweißblättern des Schotten Muirhead Bone. In ihrem Gemäldesaal sah man u. a. treffliche Manets und andere Impressionisten.

Hahlo & Co. haben sich diese Saison fast ausschließlich Whistler gewidmet. Erst gab es eine umfassende Darbietung Whistlerscher Lithographien, die sämtlich einer großen, von ihnen en bloc um einen Riesenpreis erworbenen Sammlung angehört hatten und alles ausgezeichnete Abzüge waren. Ihnen sind nun gleich treffliche Radierungen gefolgt.

Eine Museum-Extension-Ausstellung. Da man für diese hier ja schon weit fortgeschrittene Bewegung jetzt in Deutschland offenbar großes Interesse hat, sei hier noch auf eine an sich bescheidene, aber große Möglichkeiten in sich bergende Ausstellung hingewiesen, die von der American Federation of Arts (Präsident Robert W. de Forest, zugleich Präsident des New Yorker Metropolitan Museum) veranstaltet war und nun als Wanderausstellung durchs ganze Land ziehen soll. Sie bezweckt nämlich Kunst ins Haus und in die Schule zu tragen und so schon das Kind von Jugend auf für die Botschaft, die ihm die Kunst zu bringen vermag, empfänglich zu machen und sein Auge zu üben. Dazu hatte man eine Fülle von Abbildungen, Photos, Buntdrucke usw. zusammengebracht, die sich zum Schmuck des Hauses wie der Schulen eignen könnten. Dabei hatte man freilich etwas zu sehr vielleicht auf den Kostenpunkt geachtet und deshalb eine Fülle freilich sehr billiger aber auch wenig bedeutender, ja zum Teil geradezu schädlicher, weil einmal in ihren Farben armselig ausgeführter, sodann durch ihre Kleinheit der Auffassung (leichtes Genre!) die Kunst zu bloßer, dazu billiger Illustration herabwürdigender Blätter mit aufgenommen. Im Gegensatz dazu hing wenigstens eine jener großzügig gestalteten lithographischen Landschaften da, wie wir sie ja seit Jahren kennen. Ähnliches hat man hier noch nicht, auch nichts, das sich den Kunstwartblättern und ähnlichem an die Seite stellen ließe. Man kann also wohl sagen: hier ist man in der Organisation weiter, bei uns aber in der Herstellung der richtigen Werke und wohl auch in der freudigen Annahme dieser in vielen Heimen. Nun will aber gerade die American Federation of Arts diesem Übelstande abhelfen und ähnliche Reproduktionen und auch Originallithographien nach den bedeutsamsten amerikanischen Landschaften von geeigneten Künstlern herstellen lassen, wozu man hofft, die nötigen Mittel durch Enthusiasten aufbringen zu können. Daraus könnte Bedeutendes entstehen, namentlich wenn man sich klar macht, daß gerade das Kind ganz naturgemäß auf das Ganze und Große einer Erscheinung ausgeht, man es also in der Hand hat, durch geeignete Vorführungen der heutigen Kunstbewegung den natürlichen Boden zu vollster Entwicklung zu bereiten, wie das noch keiner anderen Bewegung vergönnt gewesen, seitdem die Kunst nur die Angelegenheit gewisser Kreise geworden war. Die Wanderausstellung soll selbst kleine Orte berühren, und man wird wohl durch Vorträge und Belehrungen der Eltern und Lehrer darauf hinwirken, daß ein bleibendes Resultat erzielt wird. Um so wichtiger ist es, daß man nur die rechten Werke aussucht und, wenn nötig, sie herstellen läßt. Handelt es sich doch um das Kunstleben der ganzen Nation, und was ist das Kunstleben letzten Endes anderes als das eigentliche Leben selber? F.

Fritz Schaefler

Der Kunstverein in Halle a. S. zeigt in einer Schau den letzten hohen Stand der Kunst des jungen Münchners Fritz Schaefler. Den Saal beherrschen die zahlreichen Aquarelle. Einige Ölbilder führen dort angeschlagene Themata

weiter. Daneben sind Radierungen und Holzschnitte zu sehen. Die Bilder sind sämtlich Dokumente des vorigen sonnigen Sommers, voll Farbe und Formkraft. Thematisch ist nichts Außergewöhnliches zu finden. Reine Zuständlichkeit bildet den Inhalt dieser Bilder, die allerdings nur eine Seite Schaeflers zeigt, der in Figurenszenen seine Porträtveranlagung bis zu dämonischer Karikatur zu steigern vermag. Hier sieht man Waldwiesen, romantisch stille Teiche, Brücken, Seen und Berge. Dazu rudernde, badende Menschen. Alles das lebt nun von dem wundervollen Verschmolzensein von Farbe und Form zu untrennbarer Einheit. Beherrschend ist überall die klingende Farbigkeit, die zu köstlichen Harmonien zusammengeschlossen ist. Man spürt die Intensität des Farbenerlebnisses. Mit meisterlicher Sicherheit sind die kräftigen Farbflächen zusammengesetzt mit einer reichen Skala sehr kultivierter Klänge, die so gewählt sind, daß keiner schrill heraustönt. Diese Wald- und Seebilder besitzen atmosphärischen Gehalt und Naturunmittelbarkeit. Sie sind sämtlich vor der Natur entstanden und doch ist alles restlos in Bildwerte übersetzt. Auch in den Ölbildern ist die Farbe zu starker Leuchtkraft getrieben, doch bleiben sie in der Art, wie um gelbe und rote Zentren grüne und blaue Farbkränze in prismatischer Formgebung gelegt sind, nicht frei von Abstraktion. Eine ausgeglichene Kunst bietet die Graphik. Rein technisch stehen die Radierungen gewiß höher als die etwas schweren Holzschnitte. Überall wird man die wuchtige Porträtsicherheit bewundern müssen, die über das Physiognomische hinaus die seelische Atmosphäre des Dargestellten zu gestalten vermag. In den figürlichen Darstellungen schwebt und gärt eine düstere Phantasie, die zu chaotischen Entladungen drängt. Gerstenberg.

Der Werkbund

plant für 1922 eine umfassende Ausstellung deutschen Kunstgewerbes, die unter Poelzigs Führung in München stattfinden soll. So kühn der Gedanke, so groß auch die Schwierigkeiten, die der Ausführung des Unternehmens jetzt und in der nächsten Zukunft entgegenstehen. Falscher Ehrgeiz sollte nicht auf verkehrte Bahnen hinlenken. Erst bedarf es der Gesundung und der Neuorganisation des Werkbundes von innen heraus, und dazu ist sehr viel Arbeit und Zeit nötig.

Basel

Die Kunsthalle vereinigte kürzlich eine bedeutende Kollektion welsch-schweizerischer Kunst, in der vor allem einige jüngere Maler vielversprechend hervortraten. Die beiden führenden Köpfe dieser Gruppe sind Auberjonois und Blanchet. Von diesen ist der letztgenannte auch als Bildhauer tätig. Das gleiche gilt von Maurice Barraud, der ebenfalls vorzüglich vertreten war, ähnlich der ihm verwandte Emile Breßler. Von sonstigen Namen sind noch zu notieren die Maler Hans Berger, Abraham Hermanjat, der eine gewisse Gleichförmigkeit bekundet und Albert Muret.

Gleichzeitig mit dieser Ausstellung sah man in den Sammlungsräumen der Kunsthalle eine Gedächtnisausstellung für den im vorigen Jahre verstorbenen Baseler Künstler Ernst Schieß (1872—1919), der ein hervorragender Landschafter war und aus dem Süden eine reiche künstlerische Ausbeute heimgebracht hatte. r.

Darmstadt

In den Räumen der ständigen graphischen Ausstellung des Verlages Karl Lang wurde im Monat März das graphische Werk Max Beckmanns gezeigt. Diese Zusammenstellung ist besonders wesentlich, weil für sie die Privatsammlung Hans Theodor Joel zur Verfügung gestellt wurde, die einen großen Teil des Beckmannschen Werkes in mustergültigen Probe- und Zustandsdrucken enthält. Ergänzt wird die Ausstellung durch einige der besten Handzeichnungen Beckmanns.

Genf

Im Musée des Arts décoratifs (Musée d'Art et d'Histoire) veranstaltet die Genfer Filiale des Hauses Leo S. Olschki eine Ausstellung aus ihren Sammlungen illuminierter Handschriften des 13.—16. Jahrhunderts, Miniaturen, Incunabeln, bemerkenswerten Drucken des 16. Jahrhunderts, alten Kunsteinbänden usw. Der Katalog weist 90 Nummern auf.

München

Die neue Ausstellung im Kunstverein gilt dem Gedächtnis des 1898 verstorbenen Genremalers Louis v. Hagn, der 1819 in München geboren war. Die Ausstellung, die Werke aus allen Schaffensperioden des Meisters und reichhaltiges Skizzenmaterial umfaßt, soll gewissermaßen nachträglich den hundertsten Geburtstag des Künstlers ehren.

Wiesbaden

Der „Nassauische Kunstverein — Wiesbadener Gesellschaft für bildende Kunst" hat wieder eine umfangreiche Ausstellung zusammengebracht, aus deren Fülle als stärkste Eindrücke die gotisierenden Expressionen von

Schrimpf und die in ihrer festgeschlossenen Farbenskala wohltuend klaren Stilleben von Kars verbleiben. Unter den graphischen Arbeiten treten Radierungen von Scharff und Handdrucke von Hecht hervor. Es wäre einmal an der Zeit, die Frage zu erörtern, wie viel idealer Nutzen aus derartigen Massenausstellungen den Künstlern oder sagen wir der Kunst entspringt; zu erörtern wie einerseits das Maß des Gebotenen, das die Aufnahmefähigkeit des Beschauers übersteigt, das Publikum zu jenem gedankenlosen Durchlaufen erzieht, das das Elend der großen Jahresausstellungen unserer Kunststädte ist; wie andrerseits die Zwangsvorstellung des Museums gähnende Vielräumigkeit (17 Säle und Kabinette!) zu besiegen, zu einer wachsenden Heranraffung des Mittelmäßigen treibt. Es handelt sich hier um Bedenken, die um so schärfer betont werden müssen, da die Ausstellungsleitung — an sich erfreulicherweise — programmatisch die junge Kunst vertritt, aber darum die um so größere Pflicht strengster Auswahl hat, weil das Publikum zu leicht geneigt ist, dem Neuen gegenüber sich ablehnend zu verhalten, und nach dem Mittelmäßigen sein Urteil bildend, von dem Wollen und Können der Besten unserer Zeit schiefe Begriffe erhält.

In der Galerie Banger sind Münchner Künstler, zum Teil älterer Richtung; von monumentaler Wirkung zwei große, unter dem Eindrucke des Kriegs geschaffene Werke von Büssinger. ch.

Zürich

In der neuen Ausstellung des Kunsthauses hat Hodlers monumentales Werk „Die Lebensmüden" einen Ehrenplatz. Das Bild ist kürzlich aus Wien nach der Schweiz gelangt. An gleicher Stelle sieht man ferner eine bedeutsame Kollektion von Bildern und Plastiken E. de Fioris und eines zweiten ihm wesensverwandten Künstlers, Eugen Steinhof, der ebenfalls mit malerischen und plastischen Arbeiten vertreten ist. Von den übrigen Werken der Ausstellung seien noch Bilder von Rud. Dürrwang, Rud. Löw und Theodor Goppelsröder erwähnt; daneben eine kleine Sammlung von Arbeiten des Bildhauers Albiker.

Der Kunstsalon Wolfsberg hat vor kurzem eine sehr feine Cuno Amiet-Ausstellung eröffnet, die vor allem entwicklungsgeschichtlich sehr aufschlußreich ist. Prof. Arthur Weese aus Bern war eigens nach Zürich herübergekommen, um den hiesigen Kunstfreunden in einem Vortrag das künstlerische Schaffen Amiets zu erläutern.

Von Künstlern und Gelehrten

Prof. Henry van de Velde

ist, wie uns mitgeteilt wird, nun für dauernd aus der Schweiz, wo er sich in Ütwil am Bodensee einen kleinen Besitz gekauft hatte, nach Holland übergesiedelt: Hier fand er im Haag bei dem bekannten Großindustriellen und Kunstsammler Kröller, für den auch Peter Behrens 1911 ein großartiges Landhaus mit Bildergalerie entworfen hatte (s. F. Hoeber, P. Behrens, München 1913, S. 200ff., Abb. 230—234), begeistertes Verständnis. Er baut ihm zur Zeit ein neues Museum für die Werke der französischen Impressionisten, van Goghs usw., die Kröller besitzt. — Uns Deutschen bleibt nichts übrig als zu bedauern, daß niemand bei uns es verstanden hat, diesen Pionier der modernen Nutzkunst durch eine seiner würdigen Stellung zu fesseln! F. H.

Dr. Carl Georg Heise

bisher Assistent an der Hamburger Kunsthalle, der sich vor einigen Jahren vielversprechend mit einem Buch über die norddeutsche Malerei in die Kunstgeschichte einführte, ist als Nachfolger Schäfers zum Direktor des Lübecker Museums ernannt worden. Dr. Heise stand zuletzt im Wahlkampf mit Dr. Hartlaub-Mannheim und Dr. Stierling-Altona, und ist im Hinblick auf die Overbeck-Gesellschaft und die Gemäldegalerie gewählt worden.

Dr. E. W. Braun

der verdienstvolle Leiter des schlesischen Landesmuseums in Troppau beging am 23. Januar d. J. seinen 50. Geburtstag. Dr. Braun, der sich durch seine zahlreichen wertvollen Publikationen als Kunsthistoriker einen bekannten Namen gemacht hat, ist auch den Lesern des Cicerone durch seine Arbeiten über europäisches Porzellan wohl bekannt.

Friedrich v. Duhn

der bekannte Heidelberger Archäologe, über dessen Bedeutung die „Kunstchronik" vom 12. März einen längeren Artikel veröffentlicht, hat seine Lehrtätigkeit als Siebzigjähriger aufgegeben.

Antoine Schmidt

einer der hoffnungsvollsten jüngeren Schweizer Maler, ist kürzlich, 29jährig, an der Schwindsucht in Montana gestorben. Im Frühjahr 1918 hatte er zum erstenmal geschlossen in Zürich ausgestellt. Er war schon damals als Einer von denen erkannt worden, die nur ihren eigenen Weg gehen wollten, und der führte von der absoluten

Landschaft zur Komposition. Zum letzten Ziel aber ist Schmidt auch auf diesem Weg noch nicht vorgedrungen.

Ivan Meštrovic

dem berühmten serbischen Bildhauer, der auf der letzten Internationale in Rom 1911 berechtigtes Aufsehen erregte, hat die südslawische Regierung einen Ehrensold von jährlich 36000 französischen Francs bis 1950 ausgesetzt, der im Falle des Todes auf die Erben des Künstlers übergeht. Diese wahrhaft vorbildliche Tat eines kaum konsolidierten jungen Staatswesens ist beschämend für die alte Kultur des westlichen Europas, wo die besten Kräfte darben und meist unverbraucht von dannen gehen.

An die Wiener Akademie

wurden als Professoren Albin Egger-Lienz, der Tiroler, und der Wiener Ferdinand Andri berufen.

München

An der technischen Hochschule in München hat sich der Kustos der architekturgeschichtlichen Sammlungen der genannten Hochschule Dr. Hans Karlinger als Privatdozent für Kunstgeschichte habilitiert.

Alte und neue Graphik

Unter Leitung von
Dr. Karl Schwarz, Berlin W. 30,
Aschaffenburger Str. 20.

Einzelblätter

Der Münchener Verlag Neue Kunst, Hans Goltz, bringt eine Reihe beachtenswerter neuer Graphiken heraus; zunächst drei Radierungen von Edwin Scharff, die in ihrer durch die Verwendung von Gelatineplatten erhöhten Präzision des Striches von geradezu frappierender Rhythmenschärfe sind. „Der Reiter" vor allem ist ein Blatt, in dem sich die Gestaltung der äußeren Form mit seelischem Inhalte zu wunderbarer Einheit vermählt. Dasselbe wäre auch von der „Sitzenden" zu sagen. Die leichte bläuliche Tönung in dem „Segler" gibt dem feinen Blatte eine besonders geschlossene Wirkung. (Wir verweisen im übrigen auf den Artikel über Scharff in Heft 24 des „Cicerone" und den demnächst erscheinenden Band der Serie „Junge Kunst".)

Richard Seewald hat eine neue Lithographie „Den Wanderern" geschaffen, die uns jedoch — besonders in der Darstellung der ruhenden heiligen Familie — etwas gar zu sehr an Barlach erinnert.

René Beeh ist mit einem Blatte „Passanten", Georg Ehrlich mit zwei Lithographien großen Formates unter den Neuerscheinungen vertreten.

Dürer

Im neuesten Heft der „Berliner Museen" bespricht Geheimrat Friedländer einen außergewöhnlich großen Holzschnitt Dürers, der mit der Kreuzigung aus der großen Passion zusammenhängt und seine Entstehung kurz vor 1500 für wahrscheinlich erkennen läßt. Das Blatt, das in diesem einzig bekannten Zustandsdrucke vom Berliner Kupferstichkabinett erworben wurde (von dem die Sammlung bereits mehrere andere Zustandsdrucke besitzt), wurde von Prof. Weisbach als eine Arbeit Dürers erkannt.

Büchersammelwesen

Unter Leitung von
Bibliotheksdirektor Dr. E. von Rath
Leipzig, Ferdinand Rhodestr. 35.

Neue schöne Bücher

Man glaubt es, daß es liebevollster Sorgfalt und monatelanger Vorbereitung bedurfte, wenn der Goltz-Verlag in München seinen Ehrgeiz befriedigen wollte, den Robinson Crusoe gerade jetzt in einem echten Luxusdruck herauszubringen. Aber das Kunststück ist geglückt. Vor mir liegt ein Großquartband von 318 Seiten, von Karl Ebert und Frieda Thiersch in München mit der Hand in gelbbraunes Ganzkalbleder, das zu streicheln ein Genuß ist, gebunden, starkes Zandersbütten bester Qualität, Tiemann-Fraktur in neu gegossener, vorher noch nicht verwendeter Schrift und dazu 85 Faksimile-Federzeichnungen von Richard Seewald, teils ganze Seiten füllend, teils in den Text eingestreut, teils reich gezierte, höchst mannigfach gestaltete Initialen und zwei handkolorierte und signierte Originallithographien. Diese Illustration will nicht nur den Text veranschaulichen und dem Druckwerk ein stattlicheres Aussehen verleihen, also eine dem Texte sich unterordnende Dienerin sein, sondern sie ist stärkster Einbildungskraft und Gestaltungskraft entsprungene Kunst, die gleichberechtigt neben dem Druck steht und doch vollendet mit ihm zusammengeht und dem nie so Gesehenen oder zu Sehenden im Menschen- und Tierleben suggestive Ausdrucksform gibt. Daß mitten in dieser Fraktur die Initialen in Antiqua stehen, empfinde ich merkwürdigerweise nicht als störend. Seewald offenbart auch hier wieder, wie in seinen Illustrationen zu Kleists „Penthesilea" (auch im Goltz-Verlag erschienen), sein starkes Temperament, seine höchst dramatisch bewegte Formweise, die zu einem Wirrwarr von Linien und Flecken sich steigern kann und doch eine wundervolle Ordnung verrät. Eine ganz

hervorragende Leistung, die den Künstler in die erste Reihe der Illustratoren neben Slevogt rückt. Dieses buchtechnische Meisterstück, das die Universitätsbuchdruckerei von Dr. C. Wolf & Sohn in München druckte, ist die in 20 Exemplaren hergestellte Museumsausgabe A (M. 2000.—) und natürlich schon vergriffen; daneben sind noch eine Ausgabe B in 80 Exemplaren auf etwas dünnerem Zandersbütten, in etwas kleinerem Format, die beiden Lithographien nicht koloriert, sonst aber genau in dem gleichen Einband (M. 1150.—) und eine Ausgabe C in 400 Exemplaren auf starkem holzfreien Zandersbütten ohne die Lithographien in Halbleder gebunden mit echten Bünden (M. 600.—) erschienen. Daß der Druck nach dem in der Münchner Staatsbibliothek befindlichen Exemplare der ältesten deutschen Übertragung von L. F. Vischer aus dem Jahre 1720 (mit einigen kleinen Umstellungen und Fortlassung einer langatmigen Reisebeschreibung am Schlusse) erfolgte, gibt dieser Ausgabe auch eine literar-historische Bedeutung. Der Verlag hat sich durch dieses wirklich musterhafte Druckwerk um die deutsche Buchtechnik und die Literatur gleich verdient gemacht.

Die 99 Mitglieder des Leipziger Bibliophilen-Abends erhielten beim letzten Jahresessen als Jahresgabe einen Neudruck der Humoreske „Die schwierige Aufgabe“ von Johann Hermann Detmold, der den schon 1887 mit Zeichnungen von Klein erschienenen Neudruck ganz wesentlich übertrifft. Poeschel & Trepte haben ihn in der Unger-Fraktur mit gewohnter Kunst gedruckt, der Leipziger Hans Alexander Müller hat fünf Radierungen auf Japan und eine Titelradierung beigesteuert, die mit feinem Witz ein paar in der Humoreske nur andeutend gestreifte Situationen ausmalen, und E. A. Enders hat den Einband (rotes Maroquin mit Rückenbünden und schwarzem Titelschildchen mit Golddruck oder, je nach Wahl, blauen Pappband) geliefert, und so ist ein entzückendes kleines buchtechnisches Kunstwerk entstanden. Ich frage mich nur, ob diese Humoreske, die eine kleine Idee gar zu breit tritt, diese splendide Erneuerung verdiente, und ob nicht Detmolds „Kunstkennerschaft“ mehr Anspruch gehabt hätte, wieder hervorgeholt zu werden.

Die Leipziger Bibliophilen, die an jedem Jahresessen wetteifern, der offiziellen Jahresgabe noch einige Privat-Sonderspenden zuzufügen, haben sich diesmal selbst überboten, ausgerechnet in der Zeit der angeblichen Materialnot (!): nicht weniger als noch 12 Spenden wurden verteilt, Graphisches und Literarisches, darunter, was hier in erster Linie interessiert, auch ein paar „schöne Bücher“ und ein typographisches Kuriosum. Prof. Kippenberg, der immer freudig Gebende, überreichte in zierlichem hellgrünen Pappbändchen einen Faksimiledruck von elf Fabeln Lessings nach der Handschrift im Gleimhaus in Halberstadt. Die Gesellschaft der Freunde der Deutschen Bücherei brachte Graf Alexej Tolstojs Gedicht in 87 Oktaven „Das Bild“ in der eben entstandenen ausgezeichneten ersten deutschen Übersetzung von Arthur Luther dar, ein schlankes Hochquartformat, je fünf Oktaven auf einer Seite in Antiqua durch rote Linienumrahmung zusammengeschlossen, eine von Poeschel & Trepte wieder glänzend gelöste schwierige Druckaufgabe. Der Buchhändler Leo Jolowicz widmete einen eigens für diesen Zweck geschriebenen, von Hallberg & Büchting in Leipzig in kräftiger Fraktur schön gedruckten Aufsatz von Wilhelm Wundt „Das Land Baden im Kriegsjahre 1866“. Und Julius Zeitler, der sich an diesen Abenden fast regelmäßig mit originellen Gaben einstellt, erheiterte mit seinem Gedicht „Presse-Hauptquartier“, einer gelungenen Parodie auf den Dadaismus, die noch wesentlich gesteigert wird durch das ergötzliche chaotische Druckbild auf grünem Papier in gelbem Umschlag mit expressionistischem Bildtitel; auch dies eine Glanzleistung von Poeschel & Trepte. Diese Veröffentlichungen der Leipziger Bibliophilen sind nicht verkäuflich und kommen daher nur in den Besitz wirklicher Bücherfreunde; das macht sie besonders wertvoll. Georg Minde-Pouet.

Die von mir im dritten Heft, S. 132, angezeigten Drucke des Hesperos-Verlages in München, Hölderlins „Hyperion“, Kleists „Amphitryon“ und Renners „Einer unter Euch“, sind, wie mir der Verlag mitgeteilt hat, provisorisch geheftet nur für die Bibliographische Abteilung des Börsenvereins zur Aufnahme in das Wöchentliche Verzeichnis bestimmt gewesen und gegen den Wunsch des Verlages an die Deutsche Bücherei weitergegeben worden. Da sie also in diesem gehefteten Zustande nicht für die Öffentlichkeit bestimmt waren und vom Verlage bereits zurückerbeten wurden, ist der gegen den Verlag erhobene Vorwurf des Unfugs der aus Spekulation abgestuften Ausgaben hinfällig. Minde-Pouet.

Henri Estienne und die Frankfurter Messe

Als im Jahre 1919 die altberühmte Frankfurter Messe wieder neu in das Leben gerufen wurde, erinnerte man sich auch gern der Anerkennung, welche diese Messe schon im 16. Jahr-

hundert in der Schrift eines berühmten französischen Gelehrten gefunden hat. Henri Estienne, vielleicht das bedeutendste Mitglied jener einst so viel genannten Buchdruckerfamilie, hat nämlich im Jahre 1574 der Frankfurter Messe eine Lobschrift gewidmet, die gerade aus solch berufenem Munde als historisches Denkmal zu allen Zeiten, besonders auch im Ausland, gewürdigt worden ist. Im Auftrage der städtischen historischen Kommission hat Dr. J. Ziehen diese Schrift mit einem kurz orientierenden Vorwort und einigen hübschen Abbildungen zum erstenmal in deutscher Übersetzung herausgegeben und es so auch weiteren Kreisen ermöglicht, von dem Inhalt dieser interessanten Lobschrift eine Vorstellung zu gewinnen.[1]

Henri Estienne hat sich in den sechziger Jahren des 16. Jahrhunderts infolge seiner Freundschaft mit Ulrich Fugger viel in Deutschland aufgehalten und anscheinend mehrmals die Frankfurter Messe aus geschäftlichen Gründen besucht. Wir erfahren aus seiner Schrift, daß besonders die Büchermesse nicht nur in Deutschland, sondern auch in ganz Europa eine einzigartige Rolle gespielt hat; denn ihre Anziehungskraft bestand nicht allein in der Menge und Qualität der dort zum Verkauf ausgestellten Bücher, sondern vor allem auch in dem Besuch der bekanntesten deutschen und ausländischen Gelehrten. Wenn ich im folgenden einige Sätze aus der Schrift anführe, so mögen sie nicht nur als Beleg für diese Angaben, sondern insbesondere auch als Probe des seltsamen, gewundenen, ganz an klassischen Vorbildern gebildeten Stils des berühmten Autors dienen.

„Hier kann man gar manche der Lehrer in den Buchhändlerläden selbst nicht weniger ernst philosophieren hören, als es einst in den Räumen des athenischen Lyzeums von Männern wie Sokrates und wie Plato geschehen ist. Und nicht nur Philosophen schicken jene berühmten Akademien, die Wiener, Wittenberger, Leipziger, Heidelberger, Straßburger, und, von auswärtigen, die zu Loewen, Padua, Oxford und Cambridge — sie und schier zahllos andere schicken, sage ich, nicht nur Philosophen her, sondern auch mehr als einen Kenner der Dicht- oder Redekunst, der Geschichte, der mathematischen Wissenschaften, ja sogar manche Männer, die auf allen diesen Gebieten zusammen sachverständig sind — . . ."

Sehr fein verbindet Henri Estienne mit dieser Schilderung des lebendigen geistigen Lebens, das damals in Deutschland blühte, eine Würdigung dessen, was Deutschland in vergangenen Zeiten der Welt durch die Erfindung der Buchdruckerkunst geschenkt hat. Auch in dieser Hinsicht kann also die Schrift als Quelle dafür angesehen werden, wie allgemein und unbestritten in jener Zeit Mainz als Wiege der Buchdruckerkunst galt. Auch sonst bietet die Schrift mancherlei, das auch heute noch von Interesse ist, so daß sich die Frankfurter Kommission mit der Herausgabe und Verdeutschung ein Verdienst erworben hat. Ich bedaure nur, daß dem Vorwort genaue bibliographische Angaben über den Originaldruck fehlen, sie wären bei einem so seltenen Druckerzeugnis sicher von Interesse gewesen. Ich gebe deshalb hier den Titel des Traktats nach Brunets Manuel T. 2, Kol. 1082: „Francofordiense emporium, sive Francofordienses nundinae: quam varia mercium genera in hoc emporio prostent, pagina septima indicabit. Anno 1574 excudebat Henr. Stephanus, 8°." — Abgebildet ist das Titelblatt in der schönen Ausgabe, die J. W. Thompson 1911 als Veröffentlichung des Caxton Clubs herausgegeben hat. Diese Ausgabe bringt auch neben einem reichen Abbildungsmaterial, den, wie man aus der Übersetzungsprobe sieht, nur schlecht zu entbehrenden lateinischen Text. v. R.

[1] Der Frankfurter Markt oder die Frankfurter Messe v. Henricus Stephanus. Im Auftrag . . . hrsg. v. Dr. Julius Ziehen. Frankfurt a. M., Diesterweg 1919.

Neue Bücher und Zeitschriften

Vom Städtebau

Der Städtebau als künstlerisches, wissenschaftliches und volkswirtschaftliches Problem ist eine deutsche Geistesschöpfung des altersreifen 19. Jahrhunderts. Von formalistischen Einzelheiten ausgehend: gerader oder krummer Straße, symmetrischer oder malerischer Bauweise, monumental betonter oder freigelassener Platzmitte, hat Camillo Sitte einst mit seinem berühmten Buch von 1889 diese neue Disziplin geschaffen, der sich bald eine große Anzahl von Praktikern und Theoretikern anschloß. Seit 1903 erschien unter seiner Führung im Berliner Verlag Ernst Wasmuth die Monatsschrift für die künstlerische Ausgestaltung der Städte nach ihren wirtschaftlichen, gesundheitlichen und sozialen Grundsätzen, „Der Städtebau", an der sich sämtliche, den Zeitwillen erkennenden, baulich schöpferischen Kräfte beteiligten. Eine wesentliche Reaktion auf Sittes vor allem malerisch und realistisch empfundene Auffassung des Städtebaus stellen die 1908 u. ff. erschienenen kunstgeschichtlichen Untersuchungen von A. E. Brinckmann dar (seine „Deutsche Stadtbaukunst der Vergangenheit" erlebt gerade heute ihre zweite, verbesserte Auflage), die dem großräumig Monumentalen, überhaupt der strengen Architektur-

form in Körper- und Raumbildung wieder zu ihrem natürlichen Recht verhelfen. Dennoch scheint auch dieser aus anders gearteten Kunstanschauungen geborene Gegensatz im Städtebau jetzt zugunsten einer rein sachlichen Auffassung wieder mehr zurückzutreten, zugunsten der individuellen Gestaltung jeder Aufgabe des Städtebaus rein aus dem Geist ihres realen und idealen Bedingungskomplexes heraus.

Diese Auffassung verficht das neue, alle Erfahrungen zusammenfassende Werk des Hannoverschen Stadtbaurats und Senators Paul Wolf, „Der Städtebau. Das Formproblem der Stadt in Vergangenheit und Zukunft." (Leipzig, Klinkhardt & Biermann, 1920. 224 S. mit 194 Abb.) Paul Wolf hat sich seinen baumeisterlichen Namen als Leiter des Stadterweiterungsamtes Berlin-Schöneberg gemacht. Hauptaufgabe war hier, den bereits in schematischer Art festgelegten Bebauungsplan für das ca. 2,5 km lange, über 1 km breite Südgelände dieser schnell anwachsenden Großberliner Gemeinde in moderner, künstlerischer Gestalt umzuarbeiten. Wie Paul Wolf nun hier die Straßen führte und sie in ihrer Breite unterschied, wie er zum Platzraum den körperhaften Baublock kontrastierte und letzteren in seiner Höhe zweckentsprechend staffelte, wie er innerhalb der Häuserblöcke Gartenhöfe anlegte, die ganze Siedelung überhaupt mit reichlichen Grünflächen bei aller sparsamen Ausnutzung des zur Verfügung stehenden Bodens durchzog, — das stellt Paul Wolf für jeden Sachverständigen sofort in die Reihe der ersten Städtebauer Deutschlands. Eine schnell sich ausdehnende Großstadt wie Hannover berief deshalb noch während des Krieges den Künstler als Leiter ihres Hochbauamtes, vor allem um die mannigfaltigen Aufgaben der industriellen Kleinwohnungssiedelung vorausblickend lösen zu können, die ihrer nach Friedensschluß harrten.

Was der Senator Paul Wolf in dem vorliegenden Buch gibt, ist sein Regierungsprogramm als Städtebaukünstler, aufgebaut auf historischer Erfahrung und tief in das Wesen aller maßgebenden Bedingungen eindringender Spekulation. Er sucht die Grundform der neuen Stadt zu finden, die — im Gegensatz zu den so einfachen Gebilden des Mittelalters und der Renaissance — keine homogene Einheit mehr ist, sondern der höchst komplizierte, bauliche Ausdruck mannigfaltigster Sachzwecke: so unterscheidet man heute je eine Geschäftsstadt, eine Wohnstadt und eine Industriestadt im selben stadtbaulichen Organismus, den breite Grünflächen zu Spiel und Erholung überall auflockern und den mächtige Nekropolen rings umgeben. Um diese auseinander strebenden Sachzwecke künstlerisch zu bändigen, bedient sich Paul Wolf einer strengen, kubischen Architekturform, von der auch viele Abbildungen des vorliegenden Buches, nach bereits ausgeführten Bauten wie auch Entwürfe und Ideenskizzen, ihre höchst eindrucksvolle Sprache reden. Fritz Hoeber.

Theodor Fischer, Sechs Vorträge über Stadtbaukunst. München u. Berlin 1920, Druck und Verlag von R. Oldenbourg, Preis M. 6.—.

In treffenden Worten skizziert F. die Stellung des Architekten in dem verzweigten Gebiete des praktischen Städtebaues. Unter all den Spezialfachleuten, die auf diesem Gebiete mitzureden haben, gebührt dem Architekten die Hauptrolle im Spiel, die Regie, weil seine Tätigkeit Absicht und Endziel des ganzen Vorganges ist. Er muß daher von all den Gaben und Möglichkeiten, die in den anderen Mitwirkenden stecken, eine klare Vorstellung haben und verstehen sie auszunutzen, zum Vorteil des Ganzen. Unterordnung des einzelnen unter ein Ganzes ist die unerläßliche Grundbedingung, deren Notwendigkeit in der Stadtbaukunst leider in den letzten Jahrzehnten völlig vergessen worden ist. Nur die Berührung mit dem festen Boden der Gegebenheiten kann uns heute die Kraft verleihen, den Kampf mit Erfolg durchzuführen. Diese Gegebenheiten erblickt F. einmal in dem Wohnbedürfnis, zum andern in dem Verkehr und zum dritten in der Anpassung an die Natur. In geistreichen, überaus feinsinnigen Worten schildert F. die im Städtebau immer wiederkehrenden Formerscheinungen und er erblickt letzten Endes in allen Formen im Städtebau Ergebnis und Spiegel des Lebens: „Saxa loquuntur; die Architektur ist der unerbittlich klare Spiegel der Menschheit." Paul Wolf.

Vom Aufbau einer neuen Stadt. Von Stadtbauinspektor Dr. Ing. Hahn in Rüstringen. Druck von Konrad Hanf, Hamburg.

Die Schwesterstadt von Wilhelmshaven, das oldenburgische Rüstringen am Jadebusen, das mit dem preußischen Wilhelmshaven zusammen eine städtebauliche Einheit bildet, hatte sich vor dem Kriege in raschem Aufblühen zu einem neuen kraftvollen Gemeinwesen entwickelt. Unter der zielbewußten Leitung eines weitschauenden Oberbürgermeisters und dem tatkräftigen Wirken schöpferisch befähigter Stadtbaumeister ging diese junge Stadtverwaltung daran, ihren Organismus nach großen Gesichtspunkten zu gestalten. Durch wohldurchdachte Bebauungs- und Siedelungspläne, unterstützt durch eine nicht bureaukratisch arbeitende Baupolizei und Bauberatung, durch

Förderung der Ansiedelung und städtische Kleinwohnungsbauten, durch Wohnungsaufsicht und Wohnungsfürsorge, hat Rüstringen vor dem Kriege und noch während desselben eine planmäßige und schöpferische städtebauliche Arbeit geleistet. Durch Schaffung von organisch in den Bebauungsplan eingefügten öffentlichen Gebäuden wurden Dominanten für dieses neue Stadtgebilde angestrebt und weiterhin Grünflächen als öffentliche Freiflächen geschaffen. Daneben war die junge Stadt bemüht, durch Gründung eines Heimatmuseums und anderer Kunstsammlungen eine tatkräftige Kunstpflege zu betreiben. Ein tragisches Geschick hat es nicht gewollt, daß den groß angelegten Plänen der führenden Männer der aufstrebenden Marinestadt eine baldige Verwirklichung beschieden sein wird. Mit dem Verluste unserer Marine wird zunächst wohl diesem Gemeinwesen eine weitere rasche Entwicklung versagt sein. Paul Wolf.

Westheims „Lehmbruck"

Im Verlag von Gustav Kiepenheuer-Potsdam erschien eine Monographie über den vor Jahresfrist verstorbenen Bildhauer Wilhelm Lehmbruck. Der Verfasser des Buches ist Paul Westheim. Es mag dahingestellt bleiben, ob eine zusammenfassende Würdigung des Künstlers wenige Monate nach seinem Tode am Platz war, ob es nicht wertvoller gewesen wäre, Distanz zu gewinnen und dann das Werk dieses Künstlers in größerem Zusammenhang mit den zeitgenössischen Kunstbestrebungen als Niederschlag einer neuen Kunstgesinnung und eines neuen künstlerischen Stilgefühls zu behandeln. Der Ertrag wäre sicherlich reicher gewesen als bei der isolierenden Behandlung Westheims. Peinlicher als dies übereilte Herausbringen der Monographie berührt die von Westheim gewählte Art der Darstellung. Man vermißt bei der Besprechung des Lehmbruckschen Oeuvre die objektive Klarheit und den stilkritischen Ernst, mit dem eine solche Arbeit ausgezeichnet sein sollte. Als Ersatz hierfür werden subjektive Gefühlsergüsse geboten, in denen sich die Beredsamkeit des Verfassers zuweilen in merkwürdigen Exkursen verliert. So hören wir denn Seite 41 ff., gelegentlich der Besprechung von Lehmbrucks „Sterbendem Krieger", daß Westheim während des Krieges sich mit Gniesewitz und Thiecke, Berliner Portier und Chauffeur, in allem gefunden habe, sich in gleichem Kot gewälzt, auf gleichem Stroh geschlafen und aus ein und demselben Napf oft genug gegessen habe, ferner vernehmen wir die unerhörte Tatsache, daß die Artischocke kein Nahrungsmittel nach dem Geschmack des Bauern sei. So angenehm dem snobistisch neoterischen Geschmäcklertum dieser neuartige kunstästhetische Plauderton vielleicht vorkommen mag, so geschmacklos muß er dem ernsthaften Leser erscheinen — geschmacklos wie die zahlreichen Stilblüten Westheimscher Kunstschreiberei. Ich erwähne aus der Fülle des verfügbaren Materials nur „die Pinselhiebe" van Goghs, die „mit der Inbrunst der verzweifelten Leidenschaft auf die Leinwand herniederprasseln" (S. 13) und den Instinkt van Goghs, der sich „mit Windeseile auf die Leinwände fegt" (S. 14), ferner „die Dschungeln des Seelischen", nach denen Lehmbruck hinstrebt (S. 21) und den Vergleich des „bis an den Rand mit unerprobten Möglichkeiten gefüllten Lehmbruck mit einer flüssig gewordenen Alaunmasse" (S. 32). Auf Seite 10 will Westheim ausdrücken, wie schwer es Lehmbruck war, sich von seinen Figuren als etwas Fertigem zu trennen und er schreibt: „Sie standen in ihm, als ob er sie immer noch weiter und weiter auszutragen hätte, und die Notwendigkeit, einmal doch die Nabelschnur zu durchschneiden, ist für ihn, wie manche wissen dürften, immer einer der peinvollsten Akte gewesen."

Über diese Verirrungen des modernen Kunstjournalismus ist kein Wort zu verlieren, sie richten sich von selbst. Zu erwähnen bliebe noch die Tatsache, daß im letzten Teile seines Buches Westheim eine Auslese von Lehmbrucks Dichtungen abdruckt, von denen zwei Gedichte, wie beim Erscheinen des Buches sofort bemerkt wurde, als geistiges Eigentum C. F. Meyers (Gedichte, 7. Aufl., 1895, S. 331 ff.) anzusprechen sind. Auch diese Entgleisung ist recht bezeichnend für die Flüchtigkeit, mit der Westheim seine Bücher schreibt. Joachim Kirchner.

Kunst / Künstler / Publikum

Den Lesern des Cicerone sind Bruchstücke dieses klugen Buches, das, der Feder von Christof Spengemann entstammend, soeben der Zweemann-Verlag, Hannover veröffentlicht hat, bereits bekannt. Denn zwei Kapitel wurden auszugsweise im letzten Jahrgang dieser Zeitschrift mitgeteilt. Doch die ersetzen nicht den Eindruck des Ganzen und geben keine Vorstellung von der Kontinuität der Gedanken. Der Verfasser hat seinem Buch den Untertitel gegeben „Fünf Kapitel als Einführung in die heutige Kunst" und es im Geiste all den Verneinern, Blinden und Reaktionären gewidmet, die angeblich nicht mitkönnen, weil sie amusisch geboren wurden und trotz Gelehrsamkeit noch immer nicht begriffen haben, um was es sich denn eigentlich handelt. Diesen ist die Lektüre zu wünschen. b.

Hans Sebald Beham. Die drei Schutzpatrone Ungarns. Holzschnitt.
Aus Versteigerungskatalog Nr. 129 von C. G. Boerner, Leipzig. Sammlung Paul Davidsohn, Grunewald. I. Teil. Versteigerung vom 3.–8. Mai 1920.

Der Kunstmarkt

Bevorstehende Versteigerungen

Leipzig

Die Firma C. G. Boerner in Leipzig bereitet für den 3.—8. Mai die Versteigerung des ersten Teiles der Kupferstichsammlung Paul Davidsohn vor. Es bedeutet dies eins der aufsehenerregendsten Ereignisse auf dem internationalen Kupferstichmarkt, da die Sammlung Davidsohn für eine der bedeutendsten und umfänglichsten Kupferstichsammlungen gilt. Der jetzt 81 jährige Besitzer, ein in allen Kunststätten Europas bekannter Besucher der großen Kupferstichauktionen hat diese Sammlung in fünfzigjähriger Sammel-

tätigkeit zusammengebracht. Die erste Versteigerung umfaßt nur die Buchstaben A—F des Alphabetes der Stecher, dabei das unvergleichliche Dürer-Werk Davidsohns, das die Kupferstiche und Holzschnitte dieses Meisters in größter Vollständigkeit und Vollkommenheit enthält. Der Katalog der Sammlung, der mit einem Farbendruck, 45 Lichtdrucktafeln und zahlreichen Textillustrationen ausgestattet sein wird, erscheint Ende März und ist von der Firma C. G. Boerner, Leipzig, Universitätsstraße 26, zum Preise von 30 Mark mit den Tafeln und mit 10 Mark ohne die Tafeln zu beziehen.

München

Ende April gelangen in der Galerie Helbing der Nachlaß des bekannten Münchner Schriftstellers Georg Queri, Starnberg und anschließend Antiquitäten, Möbel und alte Gemälde aus meist süddeutschem Privatbesitz zur Versteigerung. Einen großen Teil des ungefähr 700 Nummern umfassenden Kataloges bilden die keramischen Arbeiten, neben Erzeugnissen der bekannten deutschen Porzellanmanufakturen, vor allem Fayenceteller schwäbisch-lothringischer, flämischer und oberitalienischer Herkunft. Unter dem nur bescheiden vertretenen Glas befindet sich ein tadellos erhaltener Familienhumpen aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, fränkische Arbeit. Metall ist nur in wenigen Stücken, meist Zinn des 17. bis 19. Jahrhunderts vorhanden. Holzplastik findet sich in reicher Auswahl, zum großen Teil süddeutsche Arbeiten des 15.—18. Jahrhunderts, besonders hervorzuheben wäre ein Martyrium des hl. Sebastian. Möbel und Einrichtungsgegenstände, Kaminuhren, ostasiatisches Kunstgewerbe, darunter einige hübsche Vasen, alte medizinische Bücher leiten dann zum Schluß des Kataloges zur Graphik über und zu den Miniaturen und alten Gemälden. Die Miniaturen sind, abgesehen von einigen wenigen Stücken, deutsche Arbeiten des 17.—19. Jahrhunderts, besonders interessant ist das Bildnis eines wohl schwedischen Generals, um die Mitte des 17. Jahrhunderts. Unter den Gemälden sind die deutsche, französische, italienische und holländische Schule vertreten, darunter zwei Landschaften von Castiglione, eine Landschaft von F. D. Hulst, ein großes Stifterbild, datiert 1573, und Arbeiten in der Art van der Neers, Fr. Mieris, Adrian Ostades, Molenaers.

Aus der Sammlerwelt und vom Kunsthandel

München

Kommerzienrat Hermann Heinemann, einer der Mitbegründer und Mitinhaber der bekannten Münchner Kunsthandlung, ist kürzlich, 63 Jahre alt, nach langem Leiden gestorben. Die Firma wird von seinem jüngeren Bruder Theobald fortgeführt. Der deutsche Kunsthandel verliert in Hermann Heinemann einen seiner sympathischsten und großzügigsten Vertreter, dessen Verdienste ganz speziell um die internationale Wertung der Münchner Kunst nicht verkannt werden sollen. Hermann Heinemann hat auch für sich gesammelt und hinterläßt eine vielseitige und kostbare Galerie älterer Meister.

New York

Der Colmarer Rembrandt, die Magdalena van Leo, ist durch die hiesige Kunsthandlung Henry Reinhardt & Sons, dem Torentoer Sammler Frank Wood um, wie es heißt, $ 300000 verkauft worden. Ursprünglich war das Bild von dem finnischen Sammler Klasfahraeus angekauft worden, der es dann nach kurzer Zeit Messrs. Reinhardt überließ.

Whistlers „Bildnis eines kleinen Mädchens", das der Firma Agnew in London gehört hatte, ist durch die Vermittlung der Firma Milch an

Die Kunsthandlung Karl Haberstock :: Berlin W 9
Bellevuestraße 15 (unmittelbar neben dem Hotel Esplanade, im ersten Stock)
sucht zu kaufen: Echte Werke großer alter Meister
sowie Gobelins, echte alte Porzellane und Bibliotheken
Für den Nachweis solcher Werke zahlt dieselbe unter Zusicherung strengster Verschwiegenheit eine hohe Vermittlungsgebühr

einen New Yorker Sammler um den hohen Preis von $ 35000 verkauft worden.

Hohe Preise, die in dieser glänzenden Saison nichts Seltenes zu sein scheinen, wurden auch für einen dem Senator W. A. Clark, dem Corotliebhaber par excellence, durch die John Levy Galleries verkauften Corot „Tanz unter den Bäumen“ und einen George Inners „Goldener Sonnenuntergang“, Medfield (Holland Galleries), den Mr. E. E. Smathers erworben hat, bezahlt.

Kein Wunder, daß bei diesem Stand der Dinge des Angebots von Kunstgegenständen aller Art, die oft als fast einzigartig bezeichnet werden, kein Ende zu finden ist. So begegnet man in Blättern jetzt Inseraten wie diesem, das freilich in seinem Englisch etwas unsicher ist:

Painters (statt „Paintings“, also „Maler“ statt „Gemälde“) of old Masters, auf über eine halbe Million Dollars geschätzt. Seltene Gelegenheit für Sammler und Museen. Bitte zu beachten. Der Besitzer einer der besten und feinsten Privatsammlungen hat sich bereit erklärt, sich von 60 Gemälden einiger der größten Meister der vlämischen, niederländischen und französischen Schulen und vieler des 17. Jahrhunderts zu trennen. Keine Vermittler oder Agenten, nur „Principale“ („principals“; sic!). Adresse so und so in Antwerpen.“ — Ob solche Inserate ihren Zweck erreichen? Kaum, denn Sammler, die hierzulande „erste“ Meister kaufen, lassen sich stets von Experten beraten, was nach so manchen recht bitteren Erfahrungen nur zu begreiflich ist. Ja viele kaufen nur durch eine ganz bestimmte Firma, die bereit ist, für die Echtheit der durch sie erhaltenen Stücke einzutreten. Man wird also andere Wege einschlagen müssen, um den hiesigen Markt zu erobern.

Die American Art News teilt mit, daß die Firma Demotte aus Paris, die hier eine Filiale unterhält, an diese eine großartige, um 5 Millionen Francs erstandene Sammlung persischer Miniaturen des 14. und 15. Jahrhunderts geschickt habe, die sich nunmehr in New York befinde. Es soll die bedeutendste Sammlung ihrer Art auf der ganzen Welt sein. F.

Paris

Bei der Versteigerung des künstlerischen Nachlasses von Eugène Carrière am 2. Februar erzielten besonders des Künstlers eigene Werke

GEMÄLDE-AUSSTELLUNG
alter und
moderner Meister
Carl Nicolai · Berlin W10
Viktoriastraße 26a

Angebote aus Privatbesitz
möglichst mit Photo unter Angabe von Künstler, Maß u. Preis erwünscht

hohe Preise. Sein Bild „Mutterschaft" wurde für 90100 Frcs. zugeschlagen. Die Straßburger Galerie erwarb das Bildnis der Marguerite Carrière für 22000 Frcs. Das Bildnis von Carrières Vater erzielte 36000 Frcs. H.

Wien

Hofrat Friedrich Hentl ist, nach einem Jahrzehnt der Wirksamkeit an dieser Stelle, von der Leitung des Dorotheums zurückgetreten. Sein Nachfolger ist Zentraldirektor-Stellvertreter Georg Hallama. Ihn begünstigt neben der praktischen Geschäftserfahrung, die er sich als erfolgreicher Organisator gemeinwirtschaftlicher Unternehmungen im letzten Jahrfünft erworben hat, das Nichtmehrbestehen eines Systems, das großzügig nur starre Traditionen schützte, und eine Wirtschaftslage, die ganz gegensätzlich Interessierte veranlaßt, den Auktionsmarkt für Verkauf und Kauf aufzusuchen. F. M.

Neue Kataloge

Rud. Bangel, Frankfurt a. M., Neue Börse. 909. Kunst-Auktion. Sammlung Kapt. A. Schmidt, Darmstadt (Gemälde alter Meister, antike und orientalische Möbel, Uhren, Bronzen, Porzellane, Fayencen, wertvoller Schmuck, Perserteppiche, Pfeifensammlung).

Math. Lempertz, Kunstauktionshaus, Köln, Neumarkt 3. Sammlung von Dr. Paul Wangemann, Aachen. Kunstgewerbliche Arbeiten des 16.—18. Jahrh. in Gold, Silber, Bronze usw., Möbel, Textilien, Holzskulpturen, Gemälde, Graphik. (Versteigerungskatalog.)

Rudolph Lepke's Kunstauktionshaus, Berlin W. 35, Potsdamer Str. 122a/b. Katalog 1847. Gemälde, Möbel, Dosen usw. (Versteigerungskatalog.)

Lipsius & Tischer, Antiquariat, Kiel, Falckstr. 9. Katalog Nr. 48. Kieler Bücherfreund.

Catalogue de la Collection **Leo S. Olschki**, 45, Rue Plantamour, Genève. Exposée au Musée des Arts Décoratifs. (Manuscrits enluminés — Miniatures — Incunables — Livres imprimés du XVIe siècle — Reliures d'Art etc.)

Dr. **Ignaz Schwarz**, Buch- u. Kunstantiquariat, Wien I, Habsburgergasse 3. Katalog Nr. 2. Kunstwissenschaft (Geschichte, Theorie, Praxis).

C. J. Wawra, Wien III, Lothringerstr. 14. Nachlaß Regierungsrat Heinrich Thomke und Privatbesitz. (Versteigerungskatalog.)

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Hannover, Große Aegidienstr. 4. Telefon Nord 429

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone":

BERLIN: Dr. Karl Schwarz, Berlin W. 30, Aschaffenburger Str. 20 / MÜNCHEN: Kurt Pfister, München, Kaulbachstr. 40 / WIEN: Dr. Heinr. Glück, Wien I, Grünangerstr. 10 / DEN HAAG: Dr. Otto Hirschmann, Ryswyck, Z. H., Leeuwendaal laan 61 / NEW YORK: Frank E. Washburn Freund, 120 Haven Avenue New York City

Verlag, Geschäftsstelle u. Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2 Telefon 13467

Erscheinungstermin		Redaktionsschluß	
Heft **7**	13. April	Heft **7**	7. April
„ **8**	22. April	„ **8**	16. April
„ **9**	6. Mai	„ **9**	30. April
„ **10**	20. Mai	„ **10**	14. Mai

Neue Kunst
Hans Goltz
München

März-Ausstellung:
Joachim Karsch
Karl Rabus
Hermann Lismann
Plastik + Aquarelle
Radierungen + Zeichnungen

Geplante Ausstellungen:
April: George Grosz
Mai: Paul Klee
Juni:
Charles Hofer-Genf
Juli:
Lehmbruck-Graphik

MONATSHEFTE FÜR KUNSTWISSENSCHAFT

Herausgeber Professor Dr. Georg Biermann

Jahrgang 1920 / Band I

Unsere Zeitschrift, seit langem das Zentralorgan der kunstgeschichtlichen Forschung in Deutschland, beginnt soeben ihren dreizehnten Jahrgang. Veranlaßt durch rein verlegerische Erwägungen, die sich auf die unerhörte Steigerung der Preise für Papier, Druck, Klischees usw. stützen, haben wir uns entschlossen, bis auf weiteres die „Monatshefte für Kunstwissenschaft" bandweise herauszubringen. Je nach dem zufließenden Forschungsmaterial sollen fortan jährlich zwei bis drei Bände erscheinen. Jeder Band im Umfang von etwa 10 Bogen Text und 20 bis 30 Abbildungstafeln, die später in Lichtdruck hergestellt werden, ist in sich abgeschlossen.

Der erste Band des neuen Jahrgangs mit reichem und vielseitigem Inhalt liegt zur Versendung bereit und wird im April ausgegeben.

Preis dieses Bandes Mark **50.—** ord.

Klinkhardt & Biermann / Verlag / Leipzig

Antiquitätenhandlung
Georg Kitzinger + München

Gemälde alter Meister

Karlstraße 5-7 · Telefon 56211

Kunsthistoriker

Dr. phil., 28 Jahre alt, erste Referenzen, Spezialgebiet: mittelalterliche Plastik und moderne Kunst, **sucht** entsprechende Stellung im Kunsthandel, Kunstverlag oder Sammlung. Angebote erbittet **Wiese, Hirschberg** (Schlesien), Wichmarktstraße Nr. 1, I.

Dr. Hermann Burg — Köln
Salomonsgasse Nr. 5 (an der Hohe Straße)

Auserlesene Werke alter und neuer Kunst

Gemälde — Plastik — Handzeichnungen — Kunstgewerbe

Erwerb und Begutachtung ganzer Sammlungen und einzelner Objekte

Werkstattbesuche

Mit 6 Abbildungen

IV. Heinrich Zille

Von ADOLF BEHNE

„Was ich als Kind sah, mitfühlte, im Lauf der Jahre miterlebte, beobachtete und festzuhalten versuchte, sollte denen, die da unten abseits stehen und die eine Welt für sich bilden, die man immer bekämpft, aber nicht heilt, helfen."[1]

Heinrich Zille! — Jeder vermeint, den famosen Schilderer des Berliner „Milljöhs" zu kennen. Aber ich vermute, daß die meisten doch vielleicht nur die Oberfläche bisher sahen. Der Künstler Heinrich Zille steht noch im Dunkeln, weil das Publikum im unbewußten Egoismus seiner Freundschaft sich allzusehr vor ihm bescheidet. Es scheut sich, ihn ganz zu sehen, weil er dann aufhören könnte, amüsant zu sein. Das Publikum kennt nur den halben Zille bisher, und will offenbar nur den halben, den gemütlichen und offenherzigen Moabiter. Die Zeichnungen, die stoßweise in das Elementare dringen, werden gerade am allerwenigsten beobachtet — sie gelten nicht als der „typische Zille". Denn „Zille" — das Wort ist dem Publikum ein Begriff geworden, an dem es nun nicht mehr rütteln läßt, auch nicht von Heinrich Zille selbst. Und doch kann der Sechzigjährige nachgerade verlangen, daß sein großes Publikum hin endlich als den sehe, der er ist, als einen Künstler, für den es nichts entscheidet, daß er in recht mäßigen Witzblättern erscheint.

Es gibt Menschen, die das Gegenständliche bei Zille befremdet. Und man kann gewiß nicht gut in höherem Maße getreu dem Gegenständlichen folgen, als es Zille tut. Es erhebt sich da die Frage, ob sich eine Notwendigkeit zu diesem so hohen Grade der Treue nachweisen läßt; denn nur in diesem Falle wäre sie ja künstlerisch gerechtfertigt. Das läßt sich nun allerdings. Zille muß die Dinge getreu so zeigen, wie sie sind, weil sich in seiner Welt Mensch und Ding gegenseitig „bedingen". Mit dem einen änderte sich auch der andere Faktor, und so wenig sich Zille geistreichelnd über diese menschlichen Wesen erhebt, so wenig kann er es über ihre Dinge. Leicht genug wäre ein solches Feilhalten der Dinge gewiß, und kein geringer Erfolg wäre dem Karikaturisten sicher. Aber Zille ist eben kein Karikaturist. Er ist voller Güte. Seinen Geist, seinen Witz auf Kosten der Dinge spielen und blitzen zu lassen, wäre ihm zuwider. Zilles Menschen üben keine Kritik an den Dingen, also kann es auch ihr Zeichner nicht in seinen Bildern, was keineswegs bedeutet, daß nicht dieser Künstler dennoch ein eminent kritisches Werk verrichtet.

Tatsächlich möchten wenige im Grad ihrer Treue weitergegangen sein als Zille. Und das verleitet irrtümlich den Zeitgenossen, unter Mitarbeit einer Ideenassoziation von „häßlichen Modellen", zu der Vorstellung vom krassen Naturalisten Zille. Und doch ist diese Verbindung falsch. Wohl hat der junge Lithograph Zille einen Versuch gemacht, ein naturalistischer Maler zu werden; aber schon die Tatsache, daß dieser so ehrliche Versuch doch glücklich gescheitert ist, beweist, daß Zille, dessen „Können" in jenen in der Hauptsache autodidaktischen Anfangsarbeiten sehr respektabel ist, von vornherein, wenn auch ihm selbst unbewußt, ein ganz anderes Wollen gehabt hat. Freilich, so äußerlich effektvoll wie die Arbeiten der damals von ihm bewunderten Vorbilder sind seine Blätter aus der Landschaft vor den Toren Berlins nicht, aber eben in ihrer

---

[1] Biographische Daten findet man bei Adolf Heilborn in einem Aufsatze in Heft 1 „Für alle Welt" (Jahrg. 20) und bei A. R. Meyer in Gurlitts „Almanach für 1920". Einen kurzen Abriß seines Lebens schrieb Zille selbst für das Januarheft der „Kunstschule", aus dem obiges Zitat entnommen ist.

Zurückhaltung, Beſcheidenheit und innigen Zartheit weſentlich ſympathiſcher. Zille hatte ein ehrfürchtiges Stilleſein vor der Natur, und ſchon deshalb iſt er nie ein Naturaliſt geweſen.

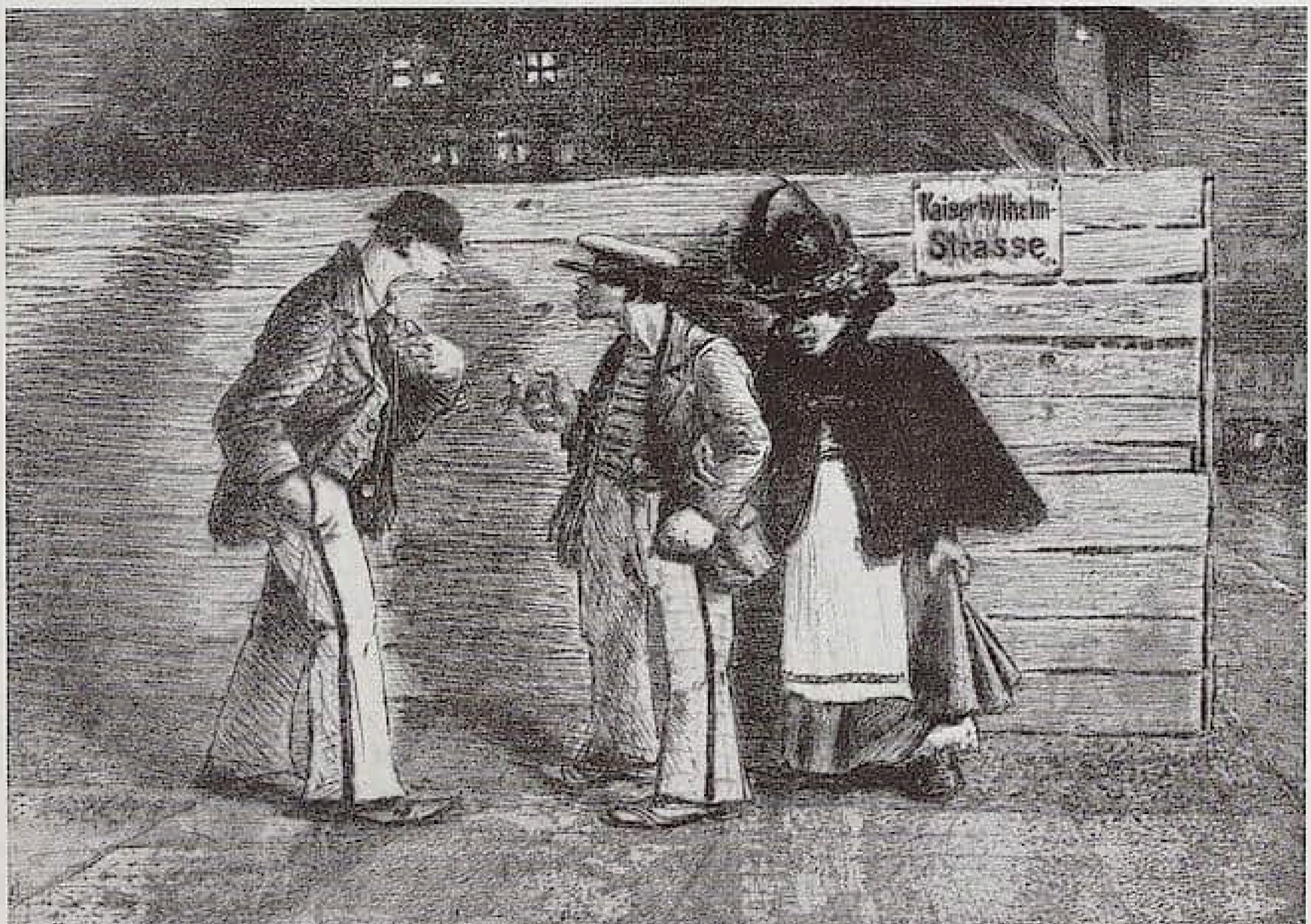
Zille iſt im Grunde der Seele ehrlich, duldet deshalb keinen Widerſpruch zwiſchen Glauben und Tun (was der letzte Gegenſatz iſt von WAS und WIE), und malte er in jungen Jahren im Banne der allgemeinen Kunſtanſchauung naturaliſtſche Landſchaften, ſo konnte er vor ſich ſelbſt nicht anders urteilen, als es müſſe der Sinn dieſer Landſchaften ſein, die Natur wirklich in aller Schönheit, Fülle und Reinheit, in allen ihren ſchöpferiſchen Wundern zu erfaſſen und zu ſpiegeln. Auf den Gedanken, es ſei die Natur nur ein bequemer Anlaß, die eigene Geſchicklichkeit im Aquarellieren zu beweiſen, konnte er unmöglich kommen. Und als er ſich nun, ſtets der Gabe eigener unerbittlicher Kritik bewußt, geſtehen mußte, daß er bei allem unendlichen Fleiß unendliche Meilen abbleiben müſſe vom einfachſten Sein eines kleinen Zweigleins am Baume, konnte er ſich unmöglich als ein maleriſcher Bravo tröſten nach dem Rezepte des Präſidenten der Sezeſſion in der Sonnenfinſternis des Arno Holz: „Det Kunſt keene Natur is . . . . wenn Se damit komm'n, uff die Art könn'n wir natürlich alle inpacken! . . . . Da ſind Sie der erſte nich! . . . . Man ſollte wirklich glooben, mancher Menſch hätte in ſeinem Leben noch keenen Fliederboom geſehen! . . . . Ick würde mir ſo ne Motten erſt jahnich in Kopp ſetzen! . . . . Det 'n jemalter Baum keen jewachſner is . . . . mein Jott!" Solchen, das Gewiſſen einſchläfernden Wahrheiten gegenüber hielt es Zille viel eher mit Hollrieders Wort „alles oder nichts". („Sonnenfinſternis" S. 176.)

Unmöglich konnte Zille dieſen Weg weiter verfolgen. Er hörte alſo auf, im Gefühl, als Künſtler erledigt zu ſein. Aber weil er eben doch ein Künſtler war, führte ihn ſeine Natur von ſelbſt auf den Weg der Freiheit. Weil Zille eine Natur iſt, ſo iſt er kein Naturaliſt geworden.

Der Menſch findet ſeine Freiheit im Bekennen. Zille iſt ein Bekenner. Und ich weiß nicht, ob es einen ſolchen geben kann, der für das, was er bekennt, nicht die letzte, hüllenloſeſte Sachlichkeit von ſich ſelbſt verlangte. Dieſe Sachlichkeit iſt die Baſis ſeines Tuns, ſeiner Kunſt. Es iſt nicht wahr, daß man etwas Wertvolles ſchaffen kann, indem man die Sache überſpringt. Wir können die Kunſt gar nicht anders als vom Inhalte aus begreifen. Der Drang zu künſtleriſcher Geſtaltung entſteht dort, wo ein Erleben übermächtig wird, wo es ſich mit ſtärkſter Intenſität wirklich groß in das volle Bewußtſein erhebt. Alſo löſt ein Inhalt die Kunſt überhaupt erſt aus, und da ſollte der Künſtler im Erfaſſen dieſes Erlebniſſes, dem er ſein Schaffen allein verdankt, treulos, gleichgültig und nebenher ſein können?

Das beſtimmende, ſchickſalhafte Erleben Heinrich Zilles iſt das Daſein des Proletariats geworden, aus dem er ſelbſt ſtammt. Als er im Beginn der neunziger Jahre das zu zeichnen begann, hatte er ſeine innere Freiheit, ſein Glück, gefunden. Jetzt wußte er, was er ſollte. Kein Zweifel beſteht für ihn von da an mehr, ob er das Richtige gibt — nichts vermag ihm wichtiger zu ſein. Und kein Maßſtab der Wirklichkeit von draußen vermag mehr die Stärke ſeiner Geſtaltungen im Nu umzureißen, wie es das kleinſte Zweiglein der Natur vor ſeinen Aquarellen tat. Denn was er jetzt gibt, iſt ein Erlebtes, alſo ein Geiſtiges, und ſo logiſch es war, den gemalten Schuſtertiſch Liebermanns mit einem wirklichen Tiſche zu vergleichen, ſo unlogiſch wäre es, neben die Weißbierflaſchen auf einer Zilleſchen Zeichnung die wirklichen zu halten, obwohl ſie den Vergleich ganz beſtimmt weſentlich beſſer beſtehen würden. Denn die Wahrheit deſſen, was Zille bekennt, wird nicht dadurch betroffen, daß auch ſeine Weißbierflaſche ſchließlich

Heinrich Zille. Herbst. Radierung.

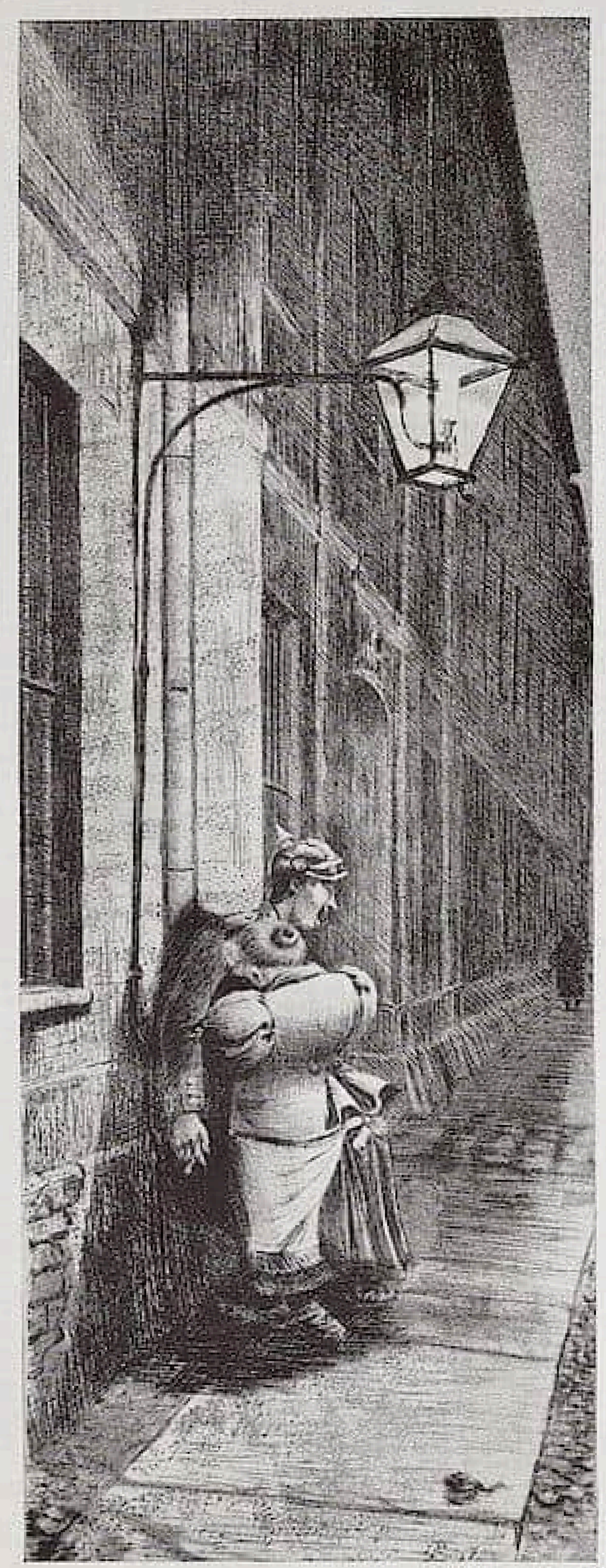


Heinrich Zille. Das dunkle Berlin. Radierung.

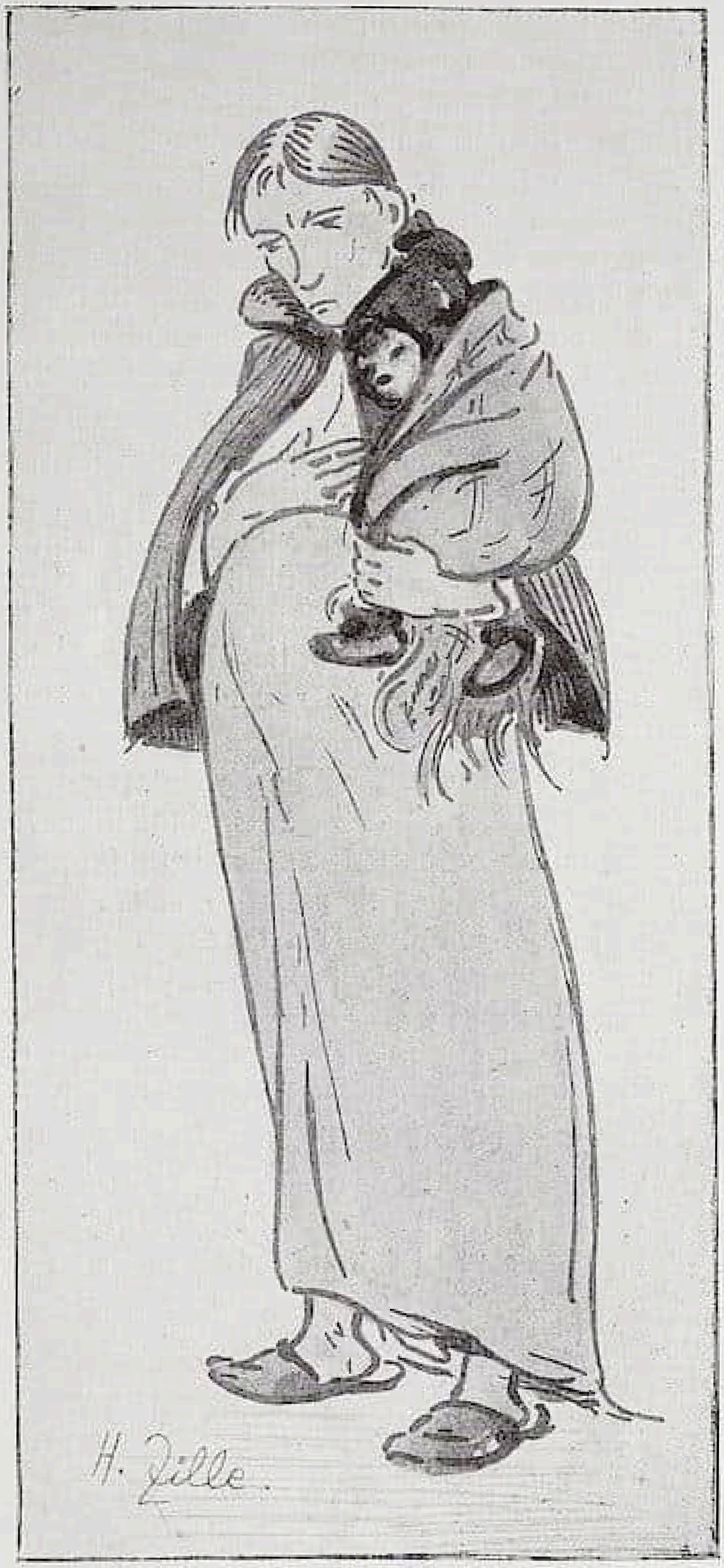
Heinrich Zille. Wurstkeller. Lithographie.

nur eine Andeutung, eine Konvention ist. Der Unterschied ist: bei den Naturalisten ist die Gegenstandsform schon auch die Kunstform, nicht so bei Zille. Ihm ist der Gegenstand eine Taste, die er anschlägt, um ein Geistiges mit ihrer Hilfe entstehen zu lassen. Eine wirkliche Hand, gegen eine gemalte von Corinth gehalten, erledigt Corinth, weil seine gemalte Hand schon die ganze Sache ist — weil hinter ihrer Geschicklichkeit und Bravour kein Geistiges mehr kommt, während bei Zille ein Geistiges dem Gegenstande seinen Sinn gibt. Keineswegs also ist der Stil der Zille-Zeichnung Naturalismus. Nach unumgänglicher Reinigung der Begriffe erkennen wir den Stil Heinrich Zilles als Sachlichkeit, Eindringlichkeit, hingetrieben bis zu einer letzten Preisgabe an die Dinge, wo sie dann Schönheit wird. Solange man bei Zille noch Häßlichkeit sieht, sieht man Zille nicht.

Schön! — Worte und Begriffe wie „packend", „verblüffend" oder „schlagend" möchte der Leser wohl erwartet haben. Das Wort „schön" überrascht ihn vielleicht. Und doch



Heinrich Zille.
Kaiſers Geburtstag. Radierung.



Heinrich Zille.
Mutter. Radierung.

kann natürlich einzig die Schönheit der Zille-Zeichnung entscheidende Ursache sein, daß wir uns mit ihr beschäftigen.

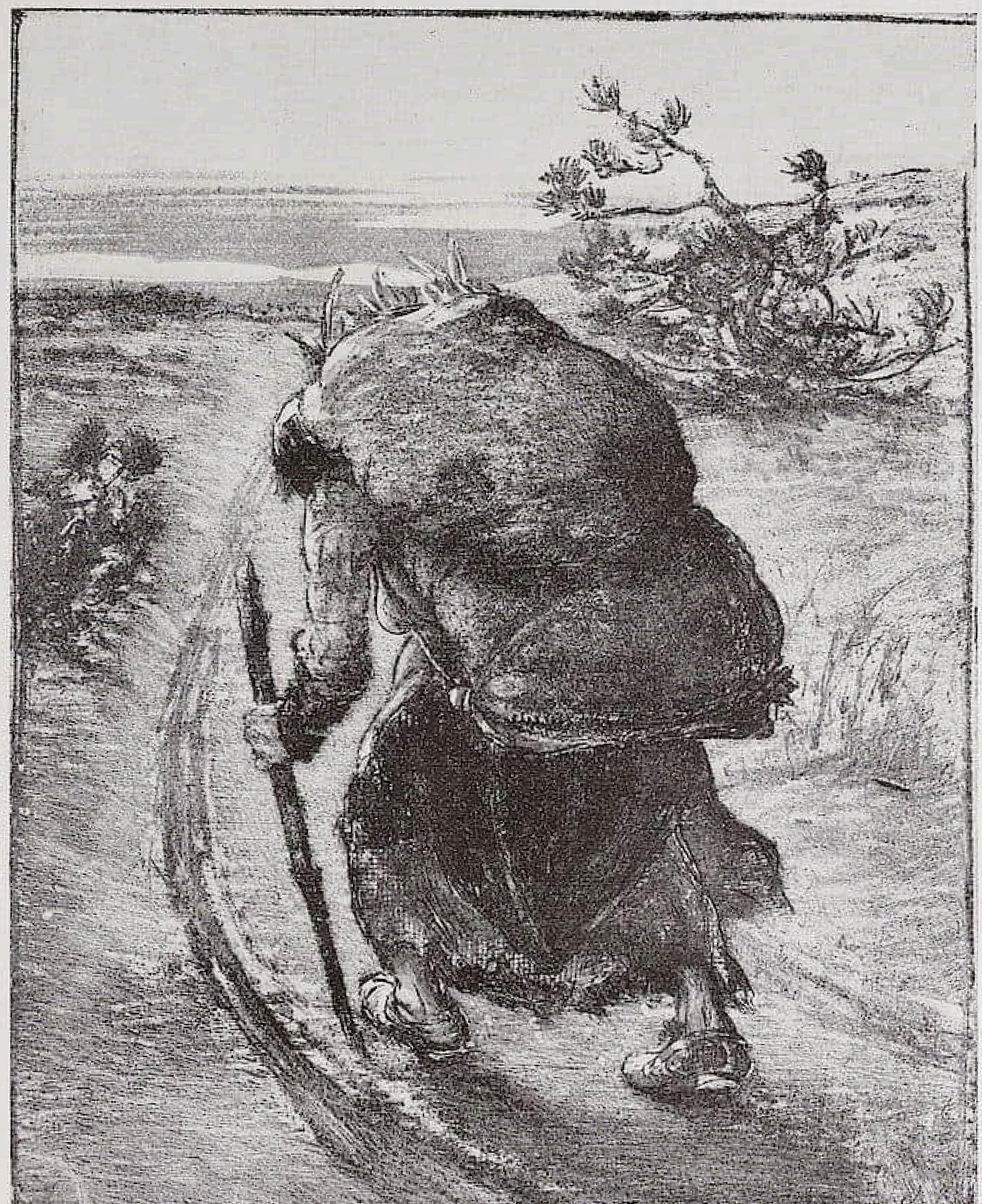
Zilles Zeichnung durchläuft alle Stadien des Versinkens in Finsternis, Düsternis, aber immer leuchtet Milde als stärkere lichte Macht durch das Dunkel. Dieses Zwiegespräch zwischen seelischem Tod und seelischem Leben ist die eigentliche Sprache des Zeichners Zille.

In dem entzückenden Blatte „Mutter, ich möchte ooch Kopp stehen", das an Liebenswürdigkeit hundertfach jeden noch so beliebten Gemütskünstler überstrahlt, ist nur helles Licht, wie auf fast allen jenen Blättern, die Kinder, spielende Kinder, Kinder vor dem Eintritt in das Erfahrungsleben, zeigen. Diese Zeichnungen sind helle, lichte, schattenlose Federzeichnungen.

Schatten drängen sich schon heran dort, wo das Kind die ersten noch ahnungslosen Schritte in das Erfahrungsleben macht, wie in dem Blatte „Hofsommer" sich von den Wänden, Mauern und Planken ein rieselndes Grau heranschiebt. Dann etwa das „kalte Frühstück", die ersten Schritte in das Erwerbsleben, mit dem hinten sich öffnenden, grausamen, schwarzen Straßenloch. Und trüber und trüber, Bleistift- und Kohlezeichnungen, die ersten Schritte ins Genußleben. „Das belebende Element." Die Reihe ließe sich fortsetzen über den „Budikerkeller" bis zum „Methyl" und zur Nacht der „Wasserleiche".

Ihn wegen der Treffsicherheit im naturalistischen Sinne zu loben, mit der Zille in jedem einzelnen Falle die eigentümliche Atmosphäre durch sein Hell und Dunkel in einer unübertrefflichen Stärke heraufbeschwört, darüber ist Heinrich Zille wirklich erhaben. Es gelingt ihm das so vollkommen, daß sich der Betrachter dieses Gelingens nur selten bewußt wird. Und das gilt wohl überhaupt von Zilles Zeichnungen: sie sind in einem Grade sachlich beherrscht, sind in einem Maße real stofflich- und darstellend-überzeugend, daß die erstaunliche Leistung als „selbstverständlich" gar nicht mehr beachtet wird. Und eben das will Heinrich Zille . . . zunächst einmal unweigerliche, über jeden Zweifel erhabene, restlos befriedigende Sachlichkeit. Zille ist nicht „Realist", sondern Realisator. Die Nähe des Stofflichen bannt das Geistige!

Ich möchte mit diesen Zeilen nichts anderes erreichen, als daß der Leser die Arbeiten Zilles einmal mit offenem künstlerischen Interesse betrachte, weil er dann ganz von selbst eine zarte feine Schönheit in ihnen erkennen wird und in ihrem Schöpfer einen großen Künstler!



Heinrich Zille. Holzsammlerin. Radierung.

Die Grundform der Stadt

Von PAUL WOLF
Mit 13 Abbildungen

Die Grundform der Stadt war zu allen Zeiten ein Produkt der Lebensgewohnheit eines Volkes, seiner Rechtsverhältnisse und der Art seines öffentlich-kommunalen Lebens. Bis zur Mitte des vorigen Jahrhunderts zeigten durch Jahrhunderte und Jahrtausende hindurch die Stadtformen im wesentlichen konzentrische Tendenz. Meist bildeten die Stätten des religiösen Kults und der Sitz der kommunalen Verwaltung den Mittelpunkt der Stadt. Bei den Griechen war die von Tempeln umgebene Agora das festliche Zentrum des öffentlichen Lebens, bei den Römern steigerten sich Glanz und Pracht im Forum, um das sich die öffentlichen Gebäude und Denkmäler der Stadt gruppierten. Im frühen Mittelalter siedelten die Städte sich zunächst vorwiegend um vorhandene Burgen und Klöster an, bald aber wurde der Marktplatz, an dem sich der Dom und das Rathaus erhoben, zum Kulminationspunkte der Stadt. Und bei den landesfürstlichen Städtegründungen der Renaissance und des Barock wurde das fürstliche Residenzschloß zum strahlenden Mittelpunkt, dem die übrigen öffentlichen Gebäude und die Bürgerhäuser sich unterordnen mußten.

Immer spiegelte sich im Mittelpunkt der Stadt der Ausdruck der Geistigkeit einer Zeit wieder. Diese fand im Mittelalter ihre höchste Steigerung im Dom, dem Stein gewordenen Symbol der transzendentalen Sehnsucht, die das mystische Empfinden jener Zeit beherrschte. In kühnem Vertikalismus wuchsen die Baumassen der Kathedrale gen Himmel (Abb. 1) und die Bürgerhäuser der Stadt, die den Ausdruck des materiellen Lebens bildeten, ordneten sich willig dieser Dominante unter. Als dann die Hansa ihren mächtigen Flügelschlag kraftvoll erhob, das Bürgertum mehr und mehr erstarkte und seinen Platz neben der Geistlichkeit behauptete, gewannen auch die Rathäuser an Bedeutung und sie wurden zu einem stolzen Ausdruck der Macht und Größe des Bürgertums, zum Mittelpunkt des materiellen Lebens einer Stadt. Die Technik der Befestigung der Städte schließlich bedingte dann die Gesamtform der mittelalterlichen Stadt. Wir sehen das Bestreben, das innerhalb der neu geschaffenen Wälle und Gräben vorgesehene Stadterweiterungsgebiet so ausgedehnt zu bemessen, daß auf längere Zeit hinaus für eine Bevölkerungszunahme der Rahmen geschaffen ist. Durch die Umwährung der mittelalterlichen Stadt mit Wall und Graben ergab sich immer die ringförmige, konzentrische Stadtform (Abb. 2).

War das Mittelalter im wesentlichen beherrscht von dem Glauben an eine geheimnisvolle Macht, so trat in der Renaissance an dessen Stelle das Bewußtsein des eigenen Willens. Und dieser Unterschied in der Lebensauffassung fand seinen logischen Ausdruck im Organismus der Stadt. Die Renaissance erstrebte bewußt die künstlerische Einheit der ganzen Stadt (Abb. 3). Mit der Änderung der Staatsform gelangte dann die Macht immer mehr in die Hände der Landesfürsten und die Entwicklung führte schließlich zum Absolutismus. Der französische Sonnenkönig gab mit der Gründung von Versailles (Abb. 4) das Vorbild für die landesfürstliche Stadtform, die bald auch in Deutschland zu zahlreichen Nachbildern führte (Abb. 5).

Mit der Industrialisierung setzte um die Mitte des vorigen Jahrhunderts ein Zufluß

Anmerkung des Herausgebers: Vor kurzem ist vom Verfasser dieses Beitrages ein grundlegendes Werk über „Städtebau" bei Klinkhardt & Biermann erschienen, dessen Bedeutung an anderer Stelle gewürdigt werden soll. Der hier mitgeteilte Aufsatz entlehnt zwar einen Teil seiner Abbildungen dem erwähnten Werk, ist im übrigen aber ein Originalartikel, der eines der wichtigsten Probleme von hoher Warte aus durchleuchtet.

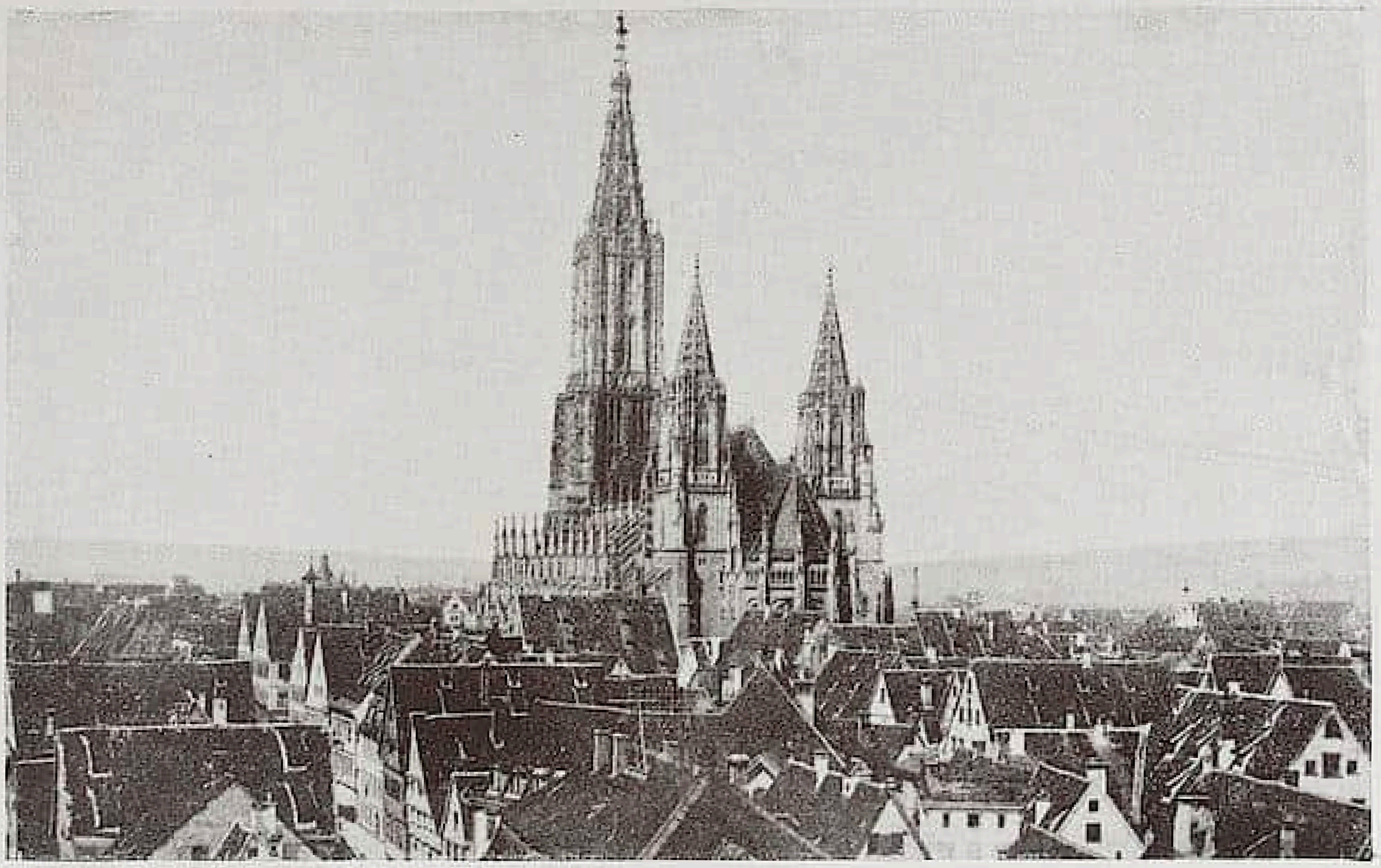


Abb. 1. Münster mit Umgebung in Ulm a. D.

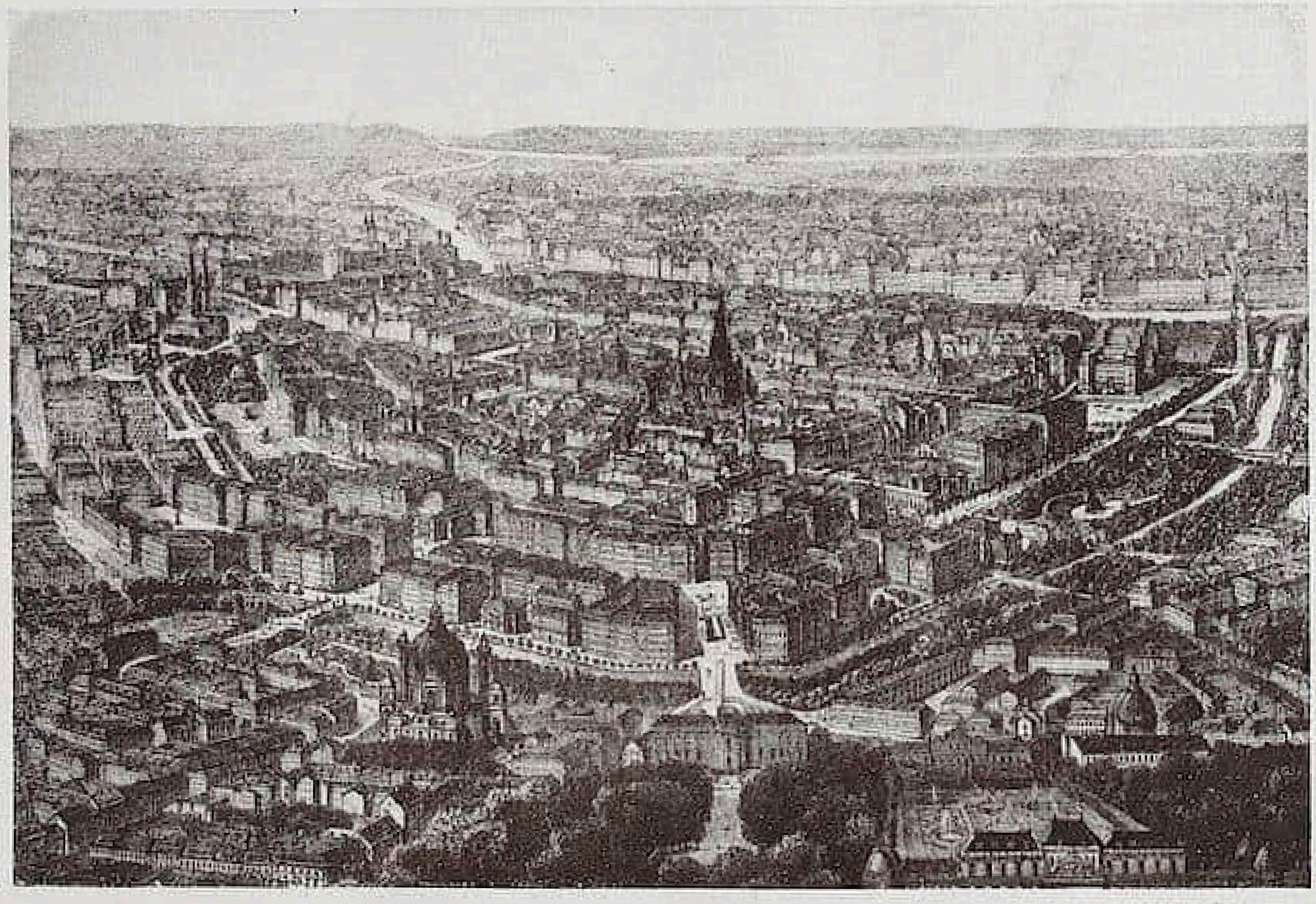


Abb. 2. Wien, Altstadt.

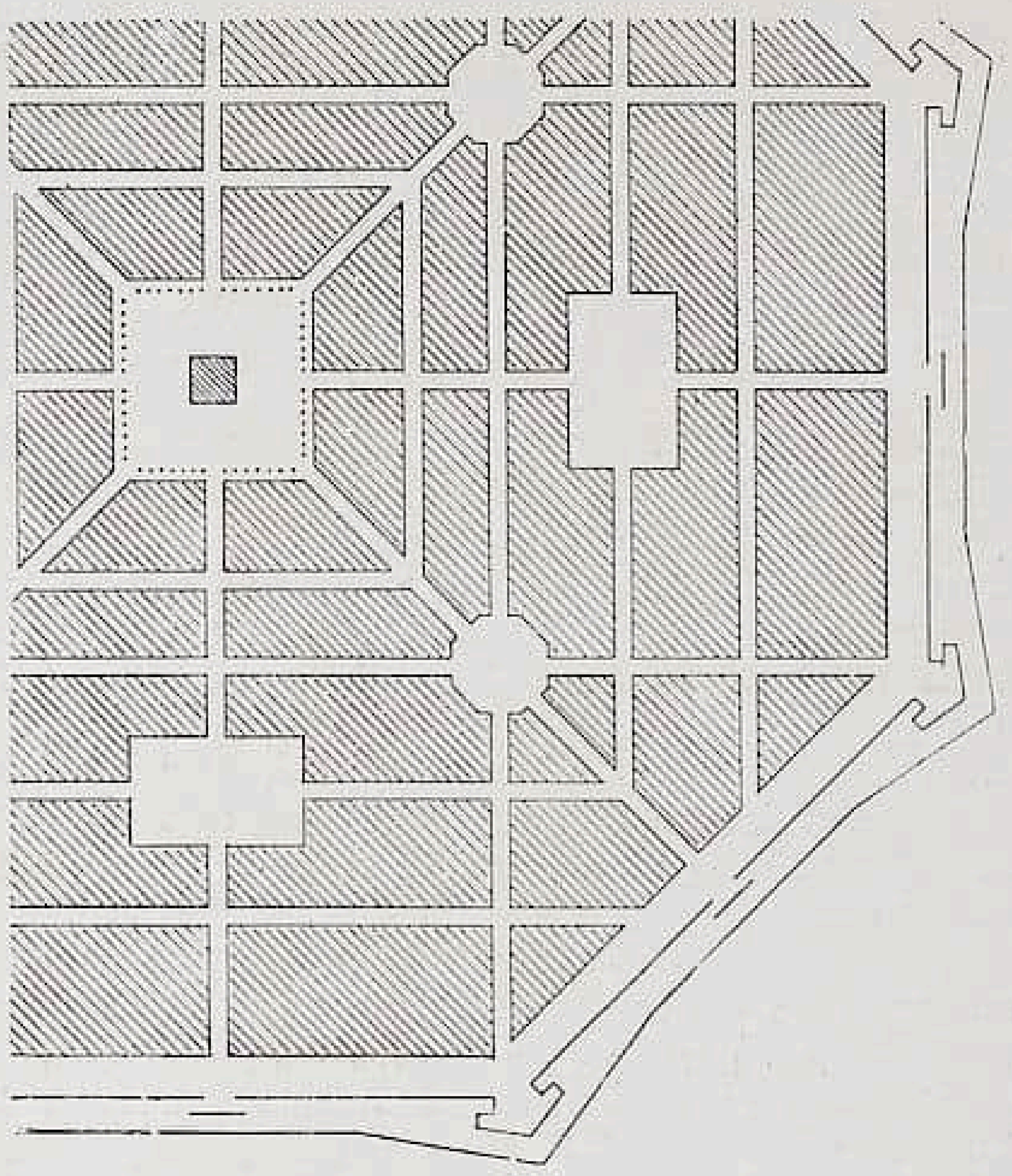


Abb. 3. Idealer Stadtplan nach Vasari il Giovane.

von Menschen nach den Städten ein, der allmählich zu einem Strom anschwoll. Diese Massenansammlung von Menschen aber, der die Stadtverwaltungen wie in wohnungspolitischer und technischer, so auch in städtebaukünstlerischer Hinsicht keineswegs gewachsen waren, mußte mit Naturnotwendigkeit zum Chaos führen. Mit elementarer Kraft vollzog sich im Laufe der Jahrzehnte ein gewaltiger Entwicklungsprozeß in der Form der Großstadt. Es entstand eine Trennung von Wohn- und Arbeitsstätten, die allmählich zu einer Scheidung von Geschäftsstadt, Wohnquartier und Industrieviertel führte. Unterstützt durch unerhörte Fortschritte der Technik entstanden neue Mittel in der Beförderung von Menschen und Gütern. Dem immer gewaltiger anwachsenden Verkehr und der neuen Verkehrstechnik waren bald die meist auf das Mittelalter zurückführenden Altstädte nicht mehr gewachsen. Der Verkehr mußte häufig am inneren Kerne der Stadt vorbeigeleitet werden. Die Altstadt selbst hörte immer mehr auf, eigentliches Wohnviertel zu sein, sie wurde allmählich zur reinen Geschäftsstadt, zur City, in der sich das ganze vielgestaltige Leben der modernen Großstadt mit allen ihren Erscheinungen widerspiegelt. Mit dem fortschreitenden Verkehr einerseits und den Geschäftsbedürfnissen einer neuen Zeit andererseits wurden dann die Altstädte mehr und mehr einem durchgreifenden Umwandlungsprozeß unterzogen. Neue Bautypen bilden sich in der Geschäftsstadt heraus: für das Geschäftshaus, das Warenhaus, das Bureauhaus, für Kaffees, Restaurants, Kinos und Bankhäuser. Immer wieder müssen historische Straßen der Altstadt neuen Geschäftsstraßen weichen. Für alle diese neuen Erscheinungen den richtigen Ausdruck unserer Zeit zu finden, erscheint als eine bedeut-

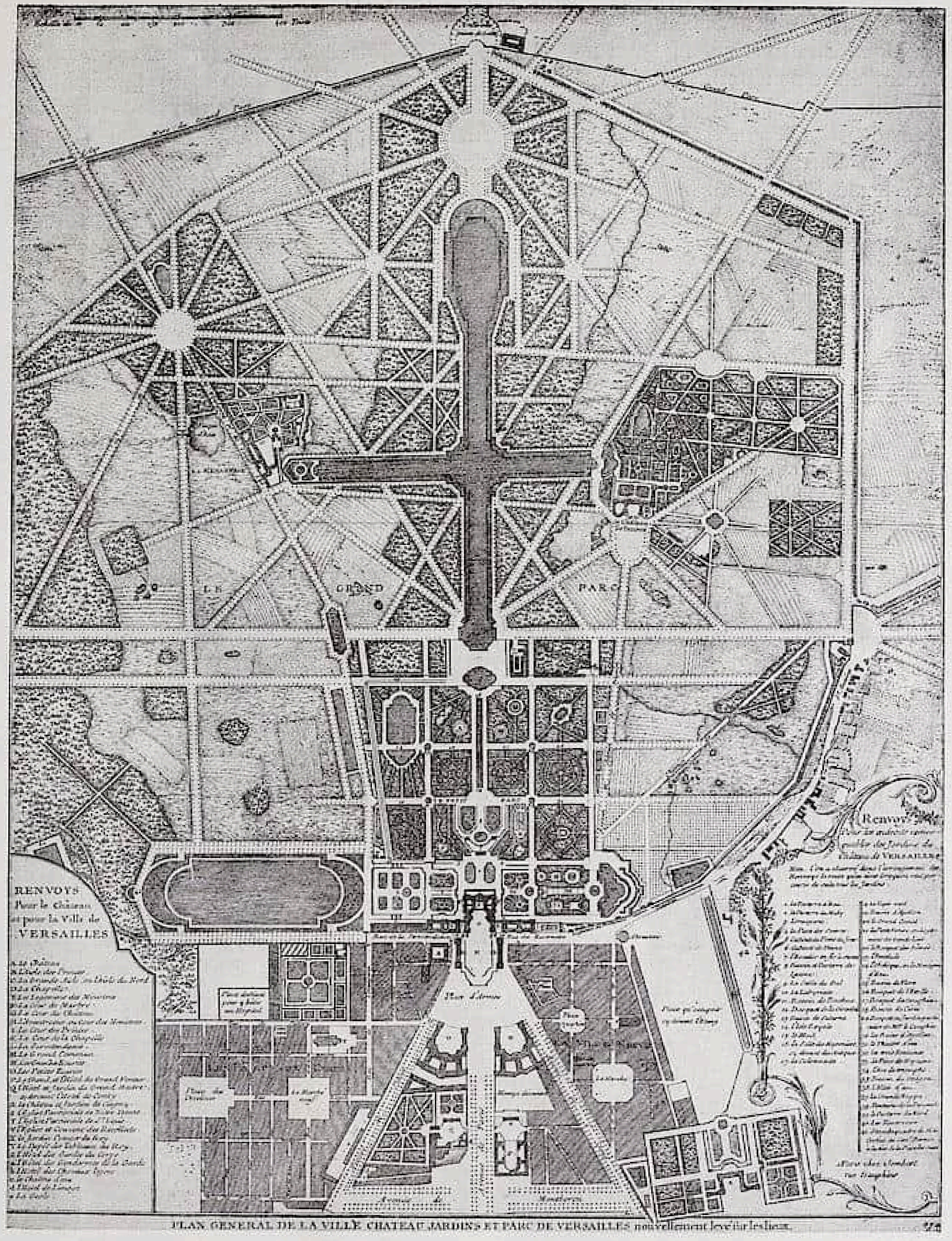


Abb. 4. Verſailles.

same Aufgabe der Baukunst. Im straffen Rhythmus werden die Geschäftsstraßen der künftigen Stadt verlaufen, ihren Abschluß vielgeschossige, wolkenkratzerähnliche Gebäude bilden, die einen starken Kontrast zu dem ungeheuren Rhythmus der Großstadt bilden werden. So vollzieht sich mehr und mehr eine grundsätzliche Änderung in der Grundform der Stadt. In Paris hat schon unter dem 3. Napoleon Hausmann mit seinen berühmten Durchbruchsstraßen versucht, großzügige Ordnung in das Chaos der rasch gewachsenen Stadt zu bringen und dem Verkehr Bahn zu schaffen (Abb. 6.)

In den früheren Jahrhunderten bildete die Innenstadt den besten und gesuchtesten Wohnbezirk und die Vornehmheit der Wohnungen nahm ab mit der Entfernung vom Mittelpunkt der Stadt, während die Vorstädte als minderwertige Wohnviertel galten. Heute ist die Altstadt zum minderwertigen Wohnviertel geworden. Die vornehmen Wohnungen rücken hinaus an die Peripherie der Stadt: „Die uns überlieferte Stadtanlage hat einen zentripedalen, die neuzeitige hat zentrifugalen Charakter" (Rudolf Eberstadt). Die Stadterweiterung vollzieht sich in radialer Form, zunächst entlang der Radialstraßen.

Abb. 7 zeigt eine schematische Darstellung der konzentrischen Stadt, wie sie sich in früherer Zeit, insbesondere auf Grund des mittelalterlichen Festungsringes entwickelt hat, während Abb. 8 die neuzeitige, radiale Stadtform zum Ausdruck bringt. Die Schraffur entspricht der Entwicklung der Stadterweiterung, die zellenförmig dargestellten Flächen stellen die Freiflächen dar. Während die alte, konzentrische Stadtform das Prinzip der retardierenden Bewegung zeigt, gewahren wir bei der neuen radialen Stadtform den Grundsatz der Bewegung in radialer Richtung, der Ausstrahlung von der Stadtmitte nach der Peripherie, wie sie durch die heutige Verkehrstechnik und die davon abhängige Besiedelungsform sich herausgebildet hat. Die Freiflächen folgen der konzentrischen, bzw. der radialen Grundform, sie dringen bei der neuen Stadtform vom Wald- und Wiesengürtel an der Peripherie radial nach der Stadtmitte ein, um der letzteren frische Luft von außen zuführen zu können. Die konzentrische Stadtform läßt diese Möglichkeit vermissen, der Festungsring und die ringförmig entwickelten Straßen und Baublocksysteme schließen die Stadt gleichsam nach außen hermetisch ab. Die Wohnviertel gravitieren nach dem Stadtzentrum, dem Marktplatz, dem fürstlichen Schloß usw. Die Besiedelung der neuen, radialen Stadtform aber strebt nach der Peripherie, es vollzieht sich ein Abwanderungsprozeß von der Stadtmitte, der Altstadt, zunächst nach den mittleren Gürteln und von da weiter nach den äußeren Wohnvierteln.

Das von Eberstadt, Möhring und Petersen aufgestellte Schema (Abb. 8) habe ich in Abb. 9 erweitert. Mein Diagramm zeigt in schematischer Darstellung die Entwicklung der Besiedelung in radialer Richtung durch Vororte 1., 2. und 3. Klasse, die sich radial um den Verkehrsmittelpunkt, die Altstadt, die Geschäftsstadt (City) lagern. Die äußeren Siedelungen sind die ländlichen Vororte; sie liegen bereits draußen an der Peripherie und im Wald- und Wiesengürtel. Radial- und Tangential-Verkehrsstraßen sind ebenfalls schematisch zur Darstellung gebracht. Im Schnittpunkt der Radial- und Tangentialstraßen befinden sich Nebenverkehrszentren. An ihnen, wie an den Radialstraßen siedeln sich zuerst die Geschäfte, Läden usw. an; in zweiter Linie an den Tangential-Verkehrsstraßen. Radial- und Tangentialstraßen schließen die einzelnen Wohnquartiere ein (Abb. 9 u. 10), die durch schmale Wohnstraßen aufgeteilt werden. Ein Netz von Grünflächen durchdringt planmäßig den Stadtkörper und nimmt seinen Ausgang am Wald- und Wiesengürtel an der Peripherie. In radialer Richtung, entfernt vom Staub und Lärm der Verkehrsstraßen, dringen von hier aus Grünstreifen als breite Promenaden-

Abb. 5. Carlshafen a. W.

Abb. 6. Paris, Quartier de la Madelaine.

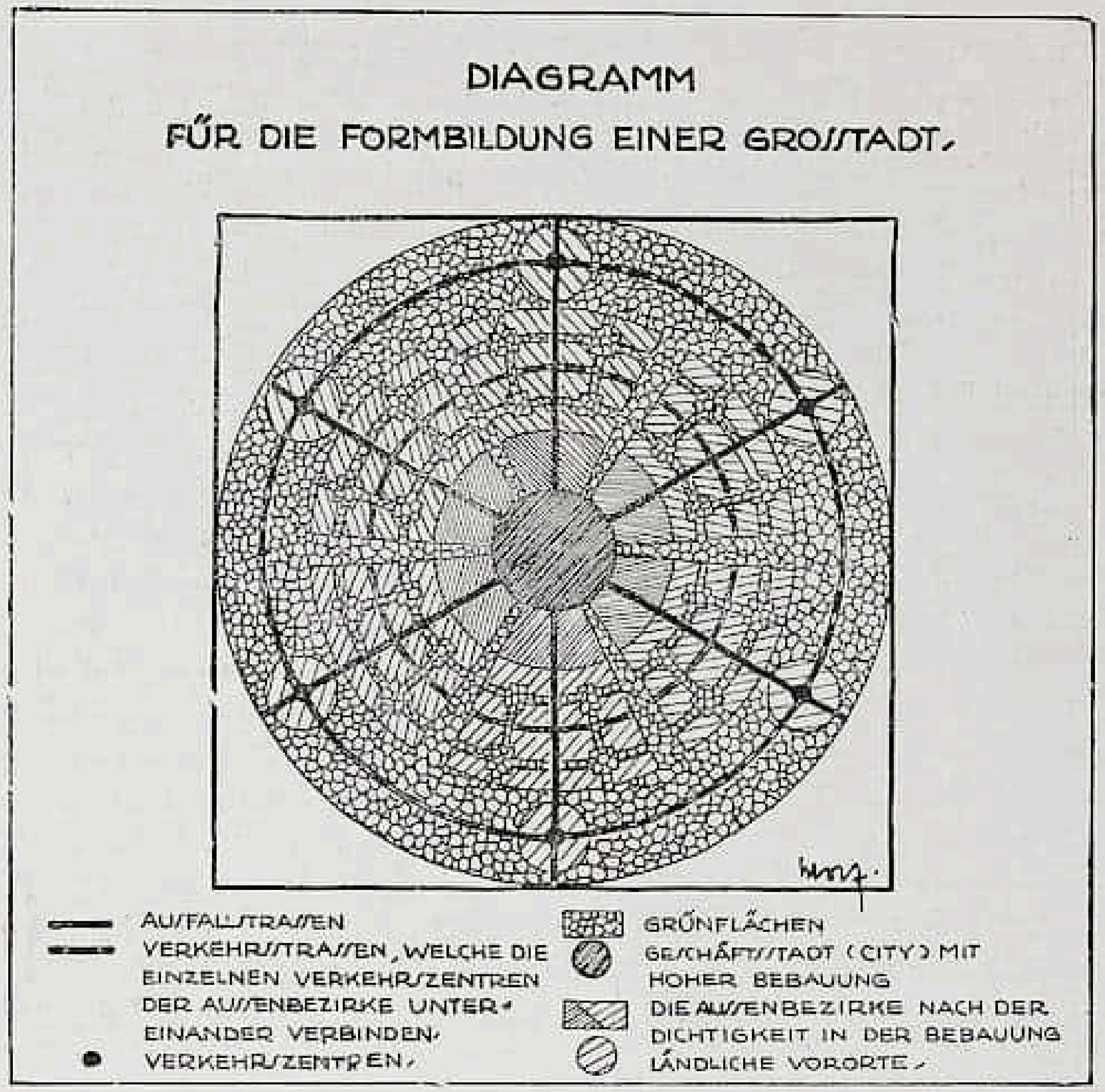


Abb. 9. Grundform einer Großstadt nach Paul Wolf.

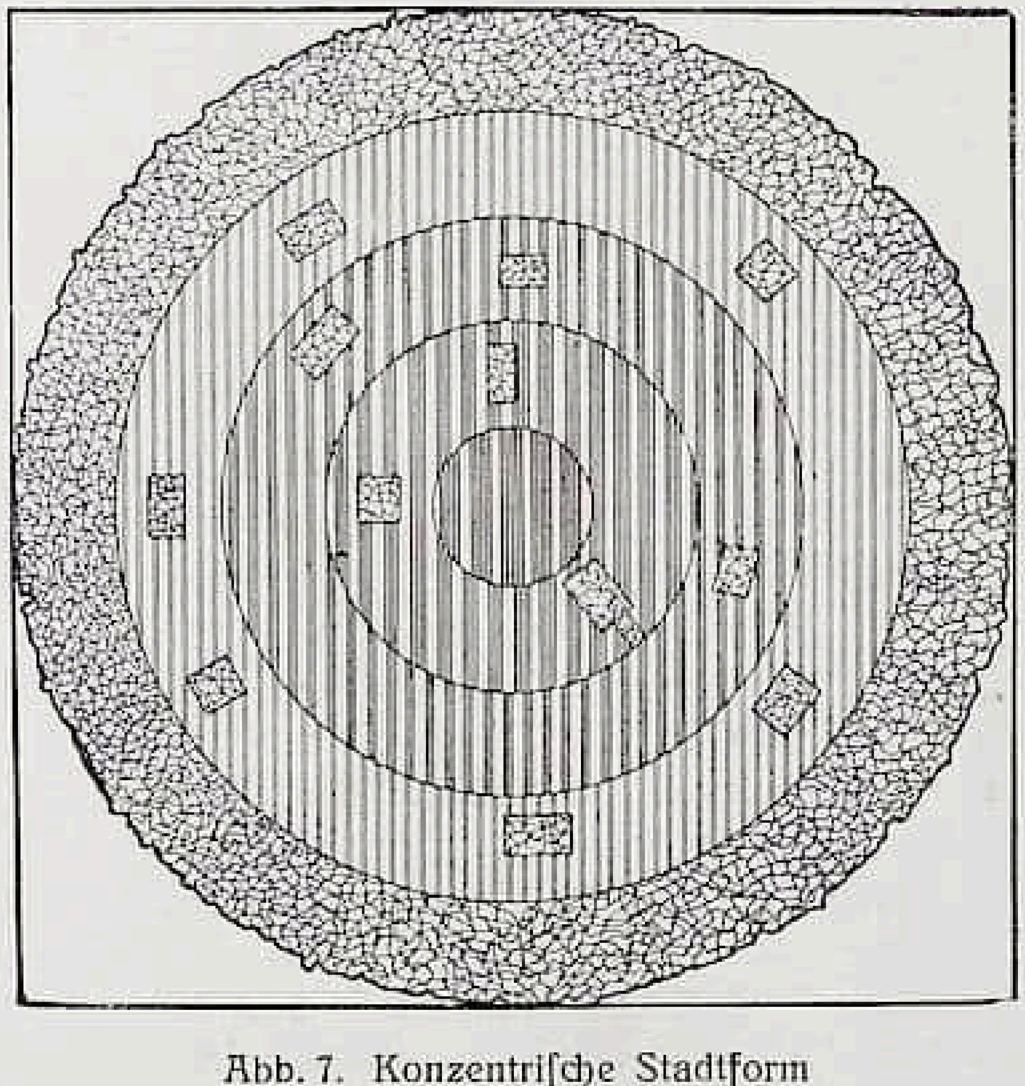


Abb. 7. Konzentrische Stadtform
nach Eberstadt, Möhring und Petersen.

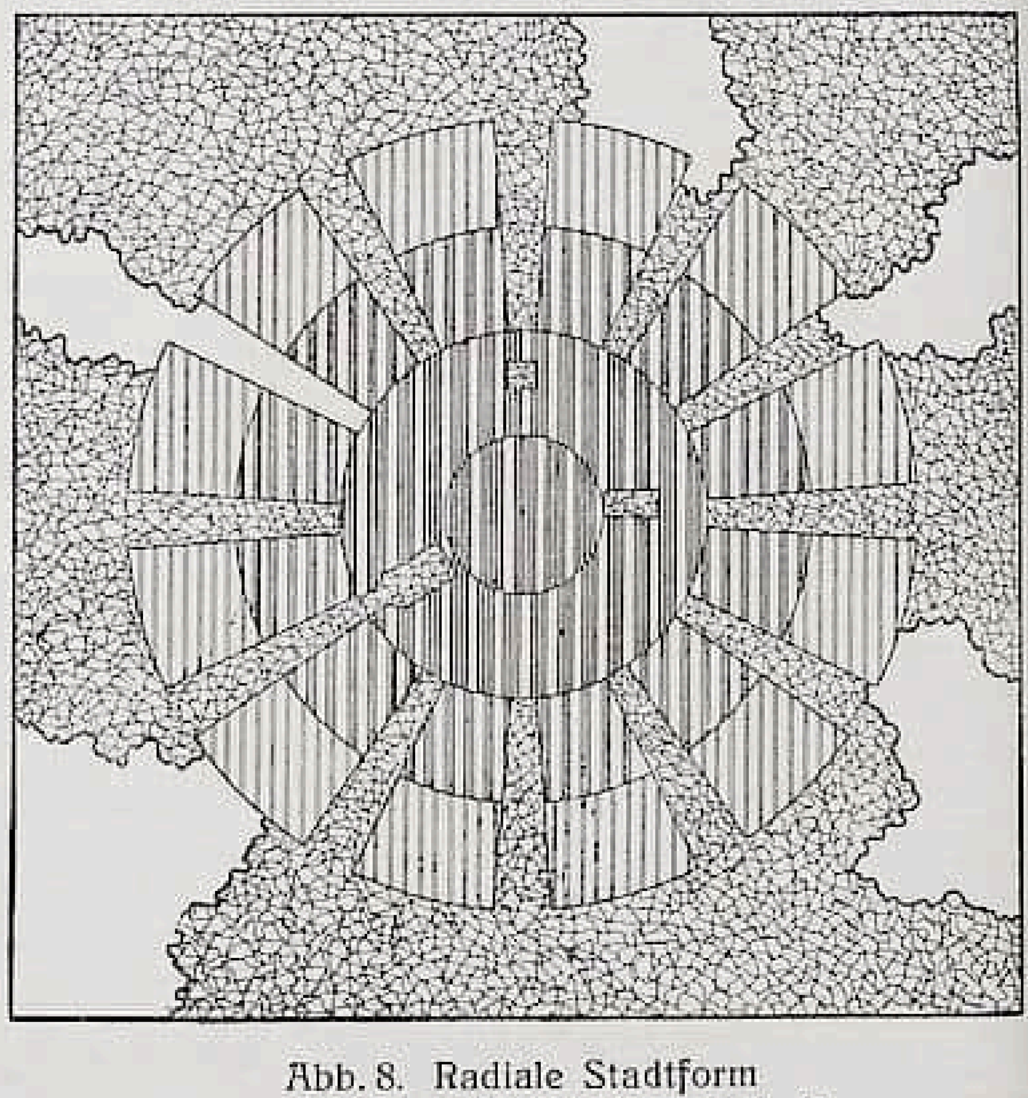


Abb. 8. Radiale Stadtform
nach Eberstadt, Möhring und Petersen.

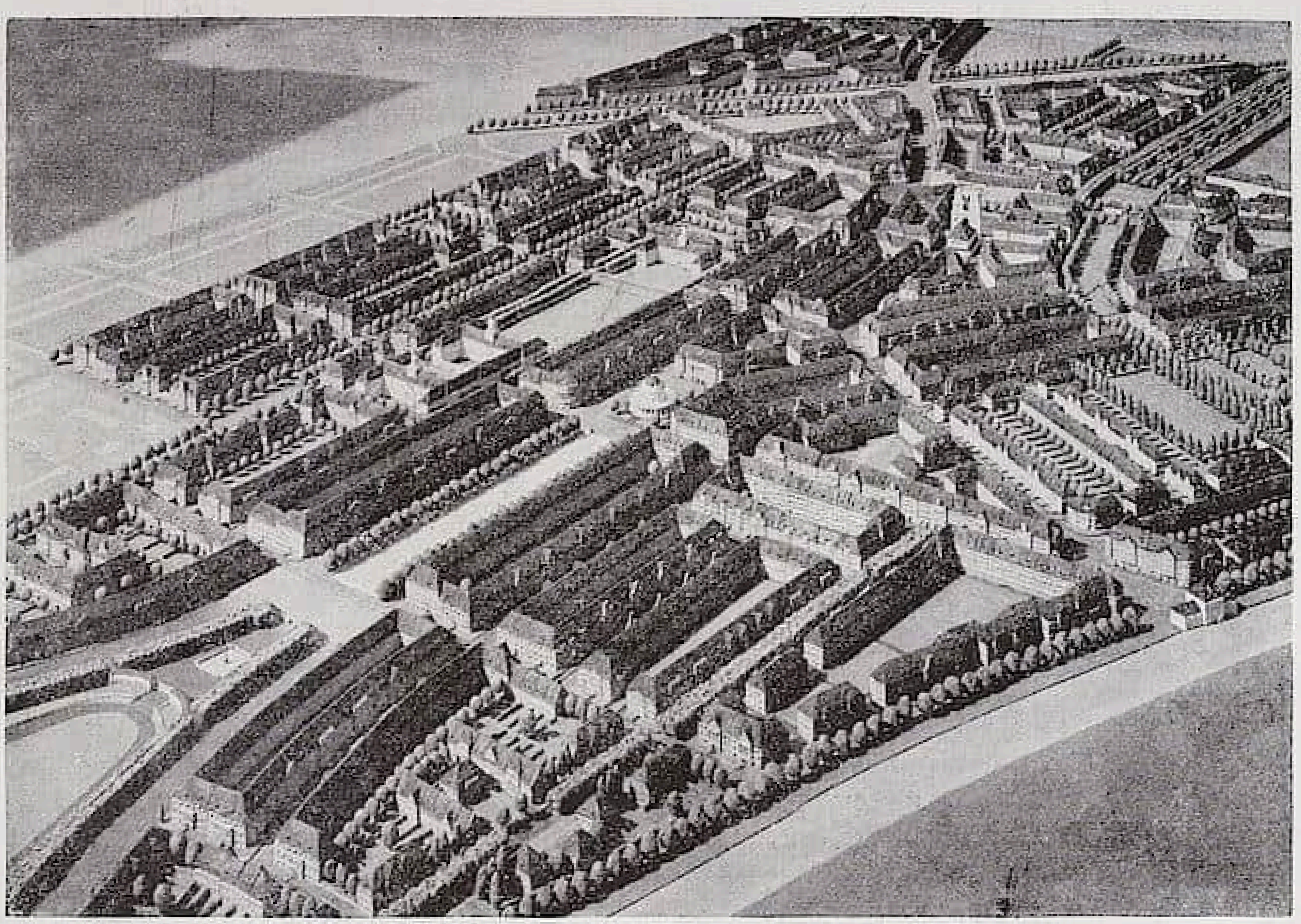


Abb. 10. Teil vom Bebauungsplan für das Südgelände in Berlin-Schöneberg (Entwurf v. Paul Wolf).

straßen durch das Innere der Wohnquartiere nach dem Stadtkern. Den Mittelpunkt der einzelnen Wohnquartiere bilden Erholungs- und Spielplätze, um welche herum sich die öffentlichen Gebäude, die Schulen usw. (Abb. 10) gruppieren und die weithin sichtbare Dominanten der einzelnen Quartiere bilden. Diese zentral, im Innern der einzelnen Wohnquartiere gelegenen Grünflächen sollen nicht allein mit den radial verlaufenden Grünstreifen verbunden werden, sondern auch durch weitere Grünstreifen, tangential im Innern der Quartiere verlaufenden Promenadenstraßen mit den im Innern der benachbarten Wohnquartiere gelegenen Erholungs- und Spielplätzen, die die Lungen dieser benachbarten Quartiere bilden. Durch ein solches Netz von Grünflächen und Grünstreifen wird es möglich sein, die einzelnen Wohnquartiere planmäßig mit frischer Luft von den Wäldern und Auen der Peripherie aus zu durchspülen und gleichzeitig den Bewohnern dieser Quartiere die Möglichkeit zu schaffen, in wenigen Minuten nach einer Grünanlage und von hier aus im Grünen nach dem Stadtinnern oder nach den Wäldern und Wiesen an der Peripherie zu gelangen, während die Bewohner der Vororte in umgekehrter Richtung von draußen nach dem Stadtinnern im Grünen wandern können. Darüber hinaus aber ist frühzeitig anzustreben, eine Verbindung zwischen dem Wald- und Wiesengürtel und den weiter von der Stadt entfernten landschaftlichen Zielpunkten für den Wandersport herzustellen, mit benachbarten Wäldern, Bergzügen, Seen, Heide- und Moorlandschaften usw.

Abb. 11 zeigt eine schematische Darstellung der Verkehrsanlagen einer Stadt in ihren Beziehungen zu den Wohn- und Industriegeländen. Da Neugründungen von Städten

heute zu den großen Seltenheiten gehören, so wird diese ideale Grundform der Stadt nur selten restlos geschaffen werden können. Sie ist aber für jede Stadt, soweit nach Lage der Verhältnisse und der vorgeschrittenen Bebauung noch möglich, anzustreben und der Generalplan einer Stadt muß mit allen verfügbaren Mitteln danach streben, diesem Idealzustand nahezukommen. Alle Sanierungspläne, Durchbrüche, Straßenverbreiterungen und Stadterweiterungen haben auf dieser Grundlage aufzubauen und die Verkehrs-, Freiflächen-, Siedelungs- und Eingemeindungspolitik muß mit in erster Linie durch diese Gesichtspunkte geleitet werden.

Der Gedanke, ganze Städte zu gründen und aus einem Guß erstehen zu lassen, ist auch in neuerer Zeit immer wieder aufgetaucht, u. a. durch die Frage der Gründung einer Hauptstadt im Haag und durch Ausschreibung eines Wettbewerbs zur Erlangung von Plänen für eine australische Hauptstadt.

Einen anderen Gesichtspunkt verfolgte ursprünglich der Grundgedanke der Gartenstadtbewegung. Der Schöpfer dieser Idee, der Engländer Ebenezer Howard (gleichzeitig mit ihm hatte auch der Hamburger Fritsch einen ähnlichen Gedanken gefaßt) ging aus von der Notwendigkeit einer Dezentralisation zur Entlastung der Großstädte und forderte die Neugründung von Gartenstädten auf dem Lande. Howards Vorschlag ging dahin, auf dem Lande, entfernt von den Städten, in günstiger Lage von Eisenbahnen usf. neue Städte zu gründen, die durch Neuansiedelungen von Industrien lebensfähig gemacht werden sollen. Diese Städte sollen nicht mehr als 30000 Einwohner haben. Ein Drittel des zu erwerbenden Landes soll für die Bebauung, zwei Drittel für landwirtschaftliches Gebiet vorbehalten bleiben. Die englische Gartenstadt Letchworth (ca. 60 km nördlich von London) verdankt dieser Idee ihre Entstehung. Der Gedanke der Neugründung von Gartenstädten nach dem Howardschen System hat sich jedoch zunächst nicht als sehr zugkräftig erwiesen, um so mehr aber in veränderter Form von Gartenvorstädten in der Nähe von großen Städten.

Der Krieg hat uns die Bedeutung der Selbstversorgung einer Nation mit Lebensmitteln besonders eindringlich vor Augen geführt. Während in den siebziger Jahren in Deutschland noch auf einen Verbraucher drei Selbstversorger kamen, entfallen heute auf einen Selbstversorger 3,8 Verbraucher. Es muß die Frage aufgeworfen werden: Ist es möglich und wie ist es möglich, die Viehzucht und Landwirtschaft unter Ausnutzung aller Werte und Kräfte so zu steigern, daß Deutschland mit einer Höchstzahl von Einwohnern imstande sein wird, sich selbst versorgen zu können. Die magnetische Kraft, die in den letzten Jahrzehnten die Großstädte auf die große Masse der Bevölkerung ausübten, wie das Licht auf den Nachtschmetterling, macht schon aus materiellen Erwägungen heraus mehr und mehr einer anderen Auffassung Platz. Wiederum wie vor 150 Jahren ertönt der Ruf: Zurück zur Natur! Die Zusammenpferchung von Menschen in hohen Mietskasernen macht immermehr dem Bestreben Platz, auch die weniger Bemittelten in weiträumigen ländlichen Siedelungen, in Einfamilienhäusern mit Gärten unterzubringen. Heimstättengenossenschaften schossen im vorigen Jahre fast wie Pilze aus der Erde. Wenn auch dabei vorwiegend der Umstand maßgebend ist, daß es überhaupt an den nötigen Behausungen zur Zeit fehlt, so handelt es sich doch bei diesen Neuerscheinungen zum großen Teil um die Sehnsucht nach einem Eigenhause mit einem Stückchen Land. Beim Achtstundenarbeitstag wird es auch für den Industriearbeiter mehr als seither möglich sein, sein Land selbst zu bebauen und Selbstversorger an vegetarischer und animalischer Nahrung zu werden. Im Laufe einer längeren Siedelungsperiode werden durch planmäßiges Vorgehen unsere Großstädte so entlastet werden

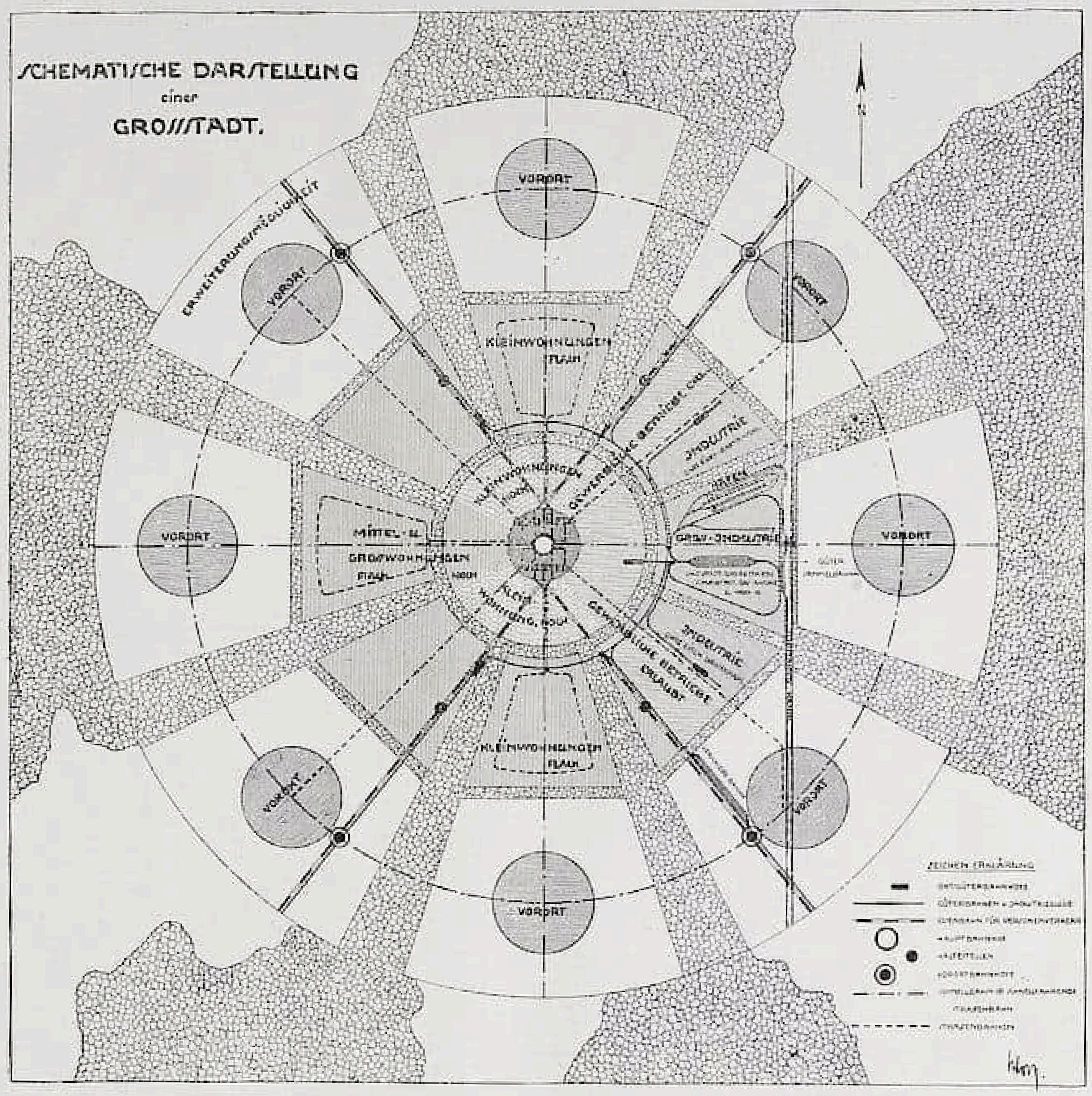


Abb. 11. Schematische Darstellung einer Großstadt nach Paul Wolf.

können, daß ein Teil der heute in überfüllten Wohnungen untergebrachten Familien in ländlichen Wohnstätten angesiedelt wird. Dies wird zum Teil dadurch möglich sein, daß die Dezentralisation durch neu zu schaffende ländliche Vorortsiedelungen erfolgt, im Anschluß an bereits bestehende Städte. Jedoch scheint mir eine durchgreifende Lösung des Wohnungs- und Siedelungsproblems nicht durch solche, immerhin halbstädtische Siedelungen geschaffen werden zu können, wir müssen uns vielmehr heute mit dem Gedanken vertraut machen, daß die Städte, vor allem die Großstädte, ihren Höhepunkt überschritten haben und eine Abwanderung auf das Land sich vorbereitet, also eine Bevölkerungsbewegung in umgekehrter Tendenz, wie sie sich in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts vollzogen hat. Und diese Abwanderung wird nach meiner Ansicht am besten und vollkommensten durch Neugründung von Siedelungen auf dem

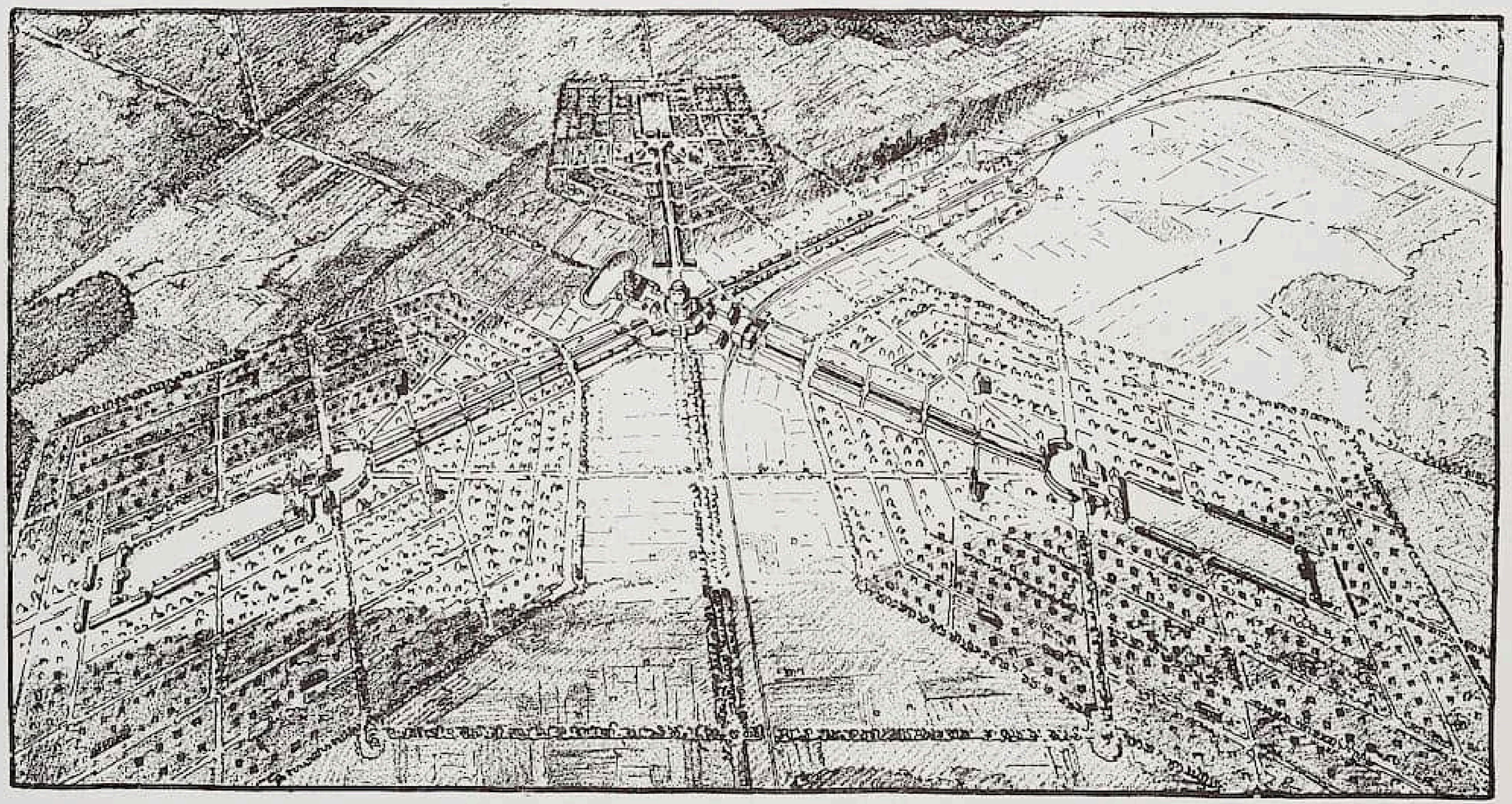


Abb. 12. Schematische Darstellung einer dreifachen Gartenstadt (Entwurf von Paul Wolf).

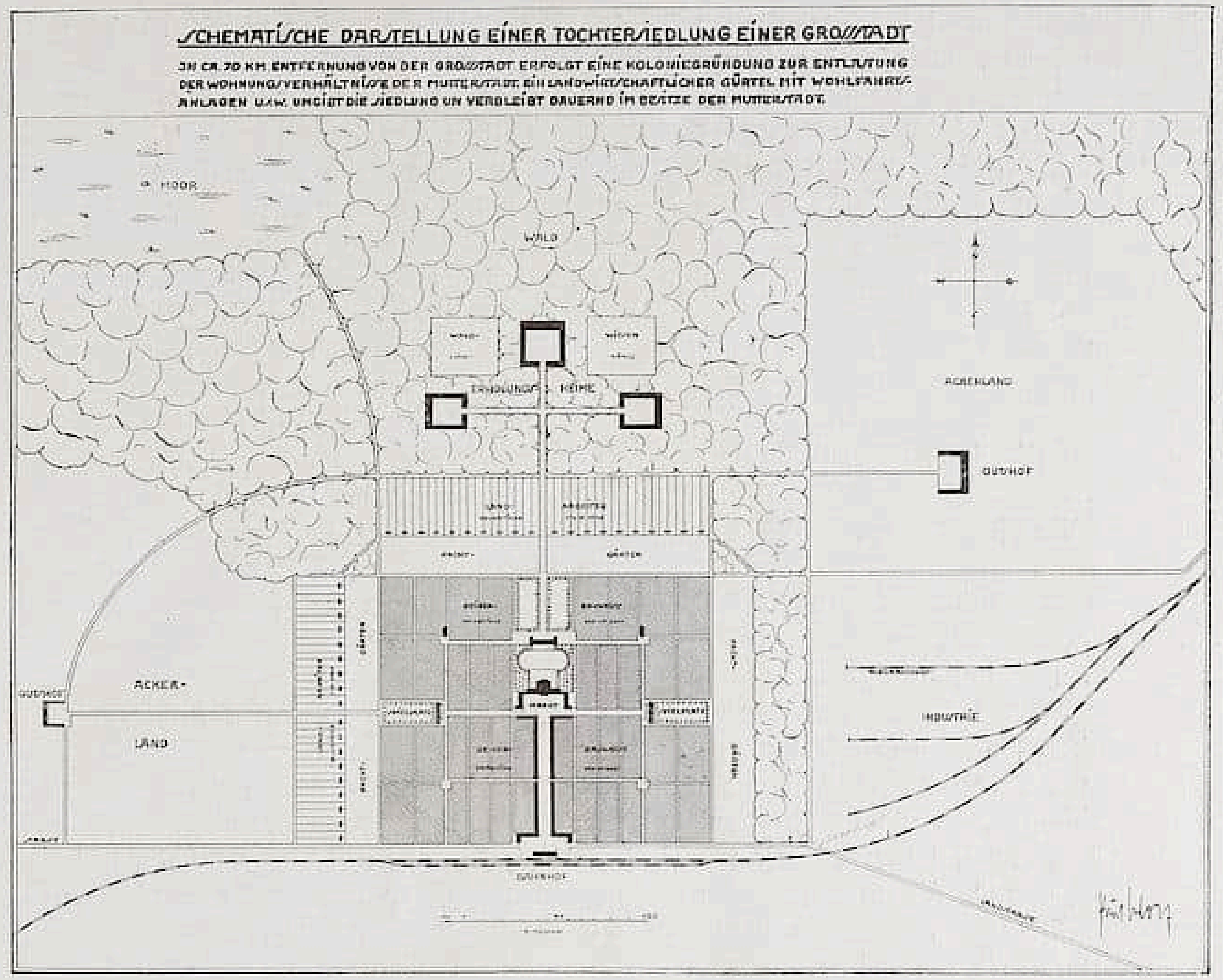


Abb. 13. Schematische Darstellung einer Neugründung als Tochtersiedelung einer Großstadt (Entwurf von Paul Wolf).

flachen Lande in geordnete, großzügige Bahnen gelenkt werden und zwar in der Weise, daß die größeren Städte selbst Träger einer innenkolonisatorischen Arbeit werden, indem sie — wie einst im alten Griechenland — Tochterstädte auf jungfräulichem Boden, etwa auf Ödland gründen. Im Laufe einer längeren Periode können so die von Menschen überfüllten Mutterstädte entlastet und gleichzeitig für die Ernährung ihrer Bewohner neue landwirtschaftliche Gebiete geschaffen werden. Für diese neu zu gründenden Tochtersiedelungen würde sich dann aber eine ganz neue Art der Stadtform ergeben[1]: Um ein Volkshaus, das den örtlichen und geistigen Mittelpunkt der gesamten Anlage bildet, würde sich die eigentliche Wohnsiedelung gruppieren, vorwiegend in Einfamilienhausbauweise mit Hausgärten für jede Familie. Ein Gürtel mit Ackerland für die Bewohner der Tochtersiedelung würde sich um diese Wohnsiedelung herumlegen und um diesen Gürtel ein zweiter, der als landwirtschaftlicher Betrieb dauernd im Besitz der Mutterstadt verbleibt (Abb. 13). Gleichzeitig könnte mit dieser Tochtersiedelung

[1] Vgl. die Abhandlung des Verfassers: „Innenkolonisation durch die Städte. Ein Vorschlag zur Lösung der Wohnungs- und Siedelungsfrage" in Heft 4 der „Volkswohnung". Verlag Wilhelm Ernst & Sohn, Berlin (1920).

die Errichtung von Wohlfahrtsanſtalten für die Mutterſtadt verbunden werden: Erholungs- und Ferienheime, Waldſchulen, Lungenheilſtätten, Armenaſyle uſw.

Ganz große Städte könnten ſolche Neugründungen als Tochterſtädte auch derart geſtalten, daß drei bis vier Gartenſtädte nach dem Syſtem von Howard mit $^{1}/_{3}$ Bebauung und $^{2}/_{3}$ landwirtſchaftlichem Gebiet, gleichzeitig in unmittelbarer Nachbarſchaft gegründet werden. Damit würde eine Großſtadt von 100000 Einwohnern aus einem Guß erſtehen, dieſe drei bis vier Einzelſtädte würden im Mittelpunkt ein gemeinſames kommunales Forum erhalten, mit gemeinſamen öffentlichen Gebäuden, mit Theater, Volkshaus, Kino uſw. Dieſe neuen Gebilde würden alſo die Vorzüge der Großſtadt mit den Vorzügen der Kleinſtadt — weiträumige ländliche Bebauung und landwirtſchaftliche Selbſtverſorgung — verbinden können. Abb. 12 zeigt eine ſchematiſche Darſtellung dieſes Gedankens. Die Arbeitsſtätten, die Induſtrien befinden ſich im Oſten auf der, der vorherrſchenden Windrichtung entgegengeſetzten Seite.

Beim Wiederaufbau der zerſtörten Gebiete in Nordfrankreich und Belgien wäre beſonders Anlaß gegeben, ſolche neuartigen Stadtgebilde aus einem Guß erſtehen zu laſſen. Auch die zukunftsreichen Länder von Südamerika bieten Gelegenheit zu neuen Stadtgründungen großen Stils. Möchte es gelingen, da, wo ſolche große Zukunftsmöglichkeiten geboten ſind, die Stadtplanung in die Hände eines Künſtlers zu legen, der imſtande iſt, das Formproblem der Stadt der Zukunft einen Schritt weiter zu bringen.

Wie ſich bei uns in Deutſchland in der kommenden Zeit das Formproblem der Stadt geſtalten wird, vermögen wir heute nicht zu ſagen. Die Entwicklung der Städte wird davon abhängen, ob die Induſtrie wieder von neuem ihre ſtarke Lebenskraft erlangen wird. Ohne Zweifel werden wir in Deutſchland in den nächſten Jahrzehnten mit unſeren Kräften und Mitteln aufs äußerſte haushalten müſſen. Bei der Löſung des Wohnungsproblems aber, das uns heute und in den nächſten Jahren beſonders bewegt, wird es unſere Aufgabe ſein, Siedelungen zu ſchaffen, die trotz der uns bedrängenden Not noch ſpäteren Geſchlechtern einen ſtarken und einheitlichen künſtleriſchen Ausdruck überliefern werden.

DER KUNSTSAMMLER

Von Sammelwesen und Kunstereignissen

Willi Münch-Khe Ein Meister der Groteske

Mit 5 Abbildungen *Von VALERIAN TORNIUS*

Die Groteske ist die älteste Form der Kunst. Entsprossen aus dem Gefühl des Grauens vor dem Unerklärlichen, Unheimlichen, Unabwendbaren steht sie am Urbeginn aller bildnerischen Darstellungsweise. In ihr spiegelt sich ursprünglich das geängstete Gewissen des naiven Menschen, der sich von dämonischen Wesen in seiner Existenz bedroht sieht. Überall gewahrt er Gespenster, lauert auf ihn der Schrecken, und um sich gewissermaßen innerlich von dem furchtbaren Alp zu befreien, um dem ständigen Bedrohtsein zu entrinnen, die quälenden Angstgefühle zu beschwichtigen, formt er diese unsichtbare Welt mit ihrer entsetzlichen Machtfülle zu unmenschlichen verzerrten Gebilden. Aus solchen übertriebenen, blutrünstigen, grauenerregenden Geschöpfen der Phantasie besteht die ganze Götterwelt des Orients, wie man sie noch heute in Indiens und Chinas Tempeln sehen kann.

Je mehr der Mensch die Angst vor dem Dämonischen in sich überwand, je klarer die Vorstellung vom Übersinnlichen in ihm heranreifte und je persönlicher sein Verhältnis zu den Göttern sich gestaltete, desto milder, humaner wurde seine Kunst. Die widerlichen, abschreckenden, ins Monströse und Bizarre sich verlierenden Formen verschwanden und machten harmonischen Gebilden Platz. Die Groteske verlor ihren Sinn. Sie blieb nur als Rest einer chaotischen Vergangenheit dort übrig, wo sie das Sinnentrunkene und Rauschbegierige, mit anderen Worten das Dionysische verkörperte. So stellt sich uns die Kunst Griechenlands und Roms dar.

Erst im Mittelalter erwachte eine neue Herrschaft des Grauens. Die ganze Welt schien von bösen Geistern bewohnt. Der Aberglaube mit seinen unzähligen verästelten Auswüchsen, seinem Satanismus und Hexenwahn, seinen Elementargeistern und Spukgestalten, seinen Halluzinationen und endemischen Besessenheiten eröffnete der Einbildungskraft ein neues Feld, auf dem sie sich in ausgiebigster Weise tummeln konnte. Seitdem läßt sich, wenn man die Kunst der letzten Jahrhunderte verfolgt, immer wieder die Wahrnehmung machen, daß in Zeiten eines starken Gefühlsausdrucks, einer Hinneigung zum Religiösen und eines Bewußtwerdens der menschlichen Ohnmacht gegenüber dem ungeheuren Weltgeschehen, die Lust am Grauen wächst und nach Gestaltung schreit, während in Zeiten nüchterner, naturalistischer Lebensbetrachtung der Sinn für das Groteske merklich schwindet. Sie gedeiht eben am besten auf dem Boden der Romantik.

Freilich ist die Groteske nicht bloß eine Verkörperung des Grauens. Öfters und besonders in neuerer Zeit drückt sie die Verzweiflung am Leben aus, über die sie sich mit einem zügellosen Galgenhumor hinwegzusetzen sucht. Solche Momente, die nicht von Menschheitskatastrophen und Zeitströmungen abhängig sind, durchlebt fast jeder bedeutende Künstler, und wenn wir das Schaffen des Einzelnen daraufhin prüfen, werden

wir auf manche Zeugnisse grotesker Darstellungsweise stoßen. Wie die Freude an der Bejahung des Daseins Ewigkeitsdauer besitzt, so wiederholt sich auch ständig, sowohl im Entwicklungsprozeß des Volkes wie im Leben des Individuums, die Lust an der Verneinung. Letztere darf man mit Fug und Recht die Mutter der Groteske in der Kunst nennen. Sie ist, wie Wilhelm Michel in seinem lesenswerten Büchlein über dieses Thema (Das Teuflische und Groteske in der Kunst. München Piper & Co. 1917) treffend kennzeichnet, „eine Verhüllung, die über den dahinterstehenden Inhalt täuscht. Sei es, daß sie den wahren Inhalt nur menschlich machen will, sei es, daß sie einen falschen Inhalt vorspiegelt, sei es, daß sie den Inhalt vortäuscht, wo überhaupt kein solcher vorhanden ist." Gleichzeitig aber bestätigt sie den Menschen in seiner Menschlichkeit, offenbart ihm die Grenzen seines Strebens und weist ihn in den Raum, über den hinaus er nicht gelangen kann und darf. In diesem Sinne hat man vielleicht Goethes Wort im „Faust" zu verstehen: „Das Schaudern ist der Menschheit bester Teil."

* * *

Die ganze moderne Kunstrichtung des Expressionismus hat einen Einschlag ins Groteske. Dies wird einem ohne weiteres verständlich, wenn man sich das ungeheuerliche Weltgeschehen der letzten Jahre vergegenwärtigt. Die Katastrophe, die über die Menschheit hereingebrochen war, entwickelte eine solche Fülle von Schmerzen und Grauen, daß alle früheren Geschehnisse ähnlicher Art angesichts des eben Erlebten verblassen müssen. Niemals fühlten wir uns so machtlos und der Willkür des Schicksalswaltens preisgegeben wie in dieser von unsäglichen Qualen beherrschten Zeitspanne; niemals hat die Lust zur Verneinung der Lebenswerte größere Orgien gefeiert; niemals ist unsere Seele einer stärkeren Erschütterung ausgesetzt gewesen. Um sich aus diesem hoffnungslosen Zustand zu retten, blieb nur als einziges Heilmittel die Flucht aus der Wirklichkeit in das eigene Innere. In ihm spiegelt sich die äußere Welt, die so Entsetzliches gebar, als ein sinnloses, verzerrtes grauenhaftes Gebilde, das zerstört werden soll.

Bei der jüngsten Künstlergeneration trägt diese Wandlung den Charakter des Revolutionären, das mit aller Überlieferung rücksichtslos bricht, mit leidenschaftlicher Emphase den Umsturz verkündet und, vom Primitiven und Unverfälschten ausgehend, den Aufbau einer neuen Welt beginnt, die nur Empfindung und Gefühl verkörpert. In jenen Künstlern dagegen, die noch in der impressionistischen Anschauung wurzeln, vollzieht sich die Wandlung, obwohl sie das Elementare der Zeitereignisse ebenso tief und qualvoll durchleben, in keiner so gewaltsamen Weise. Aus dem Grausen, das sie schildern, spricht nicht der unerschütterliche Vernichtungswille alles Bestehenden. Sie lehnen nicht ab, sondern versuchen zu begreifen. Sie respektieren den Zwang des Unfaßlichen und unterwerfen sich ihm. Sie erkennen das Furchtbar-Tragische, und darum betonen sie in dem Gespenstisch-Dämonischen das Ergreifende. Durch ihre Grotesken weht der Hauch der Resignation.

Einer der begabtesten zeitgenössischen Künstler auf diesem Gebiete der Groteske ist der Badenser Willi Münch-Khe. Dem großen Erleben der Gegenwart hat er in seiner Radierung „Die Geborgenen" Gestalt verliehen. Diese sechs Wahnsinnigen, die abgeschlossen von aller Außenwelt, jeder nur seinen eigenen Ideen nachgehend, lebhaft gestikulierend und redend, als ob es auf der Erde nichts wichtigeres als ihre Unterhaltung gäbe, auf dem weiten Hofe des Irrenhauses im Vorfrühling spazieren gehen, sind in Wahrheit die Geborgenen. Sie ahnen nichts von dem Wahnsinn der Menschheit, unter dem die Welt in allen Fugen zittert; ihr Gesichtsfeld reicht nur bis an die

Willi Münch-Khe. Die Geborgenen. (Format 50 : 50.)

starren Mauern, die das Bereich ihrer Promenade umgrenzen, aber sie fühlen sich als Könige auf diesem engen Raum, vollkommen und gewaltig zugleich. Wie oft hat der Irrsinn schon als Motiv für die Groteske herhalten müssen! Doch entweder diente er zur Darstellung eines wilden Durcheinanders von Fratzen und Gebärden, wie bei Hogarth und Goya, oder er gab sich, wie in Chodowieckis vier wahnsinnigen Brüdern, den Ausdruck teilnahmsloser Blödigkeit. Münchs „Geborgene" dagegen sind Philosophen, und wenn auch die gemeinsame Überspanntheit sie alle gleich macht, so lebt doch in jedem von ihnen eine scharf umrissene Persönlichkeit. Da ist der Mann mit dem Arm in der Binde, dessen fixe Idee in der Einbildung besteht, eine verletzte Hand zu haben, der notorische Säufer mit dem diabolischen Lachen, der schwärmerische Dichter, der vielleicht in Versen von seiner ersten Liebe erzählt, der verstiegene Schulmeister, der sich zu strenger

Willi Münch-Khe. Der Galgenvogel.

(Format 32 : 25.)

Willy Münch-Khe. Das Herbstlied.

(Format 26 : 16.)

Willi Münch-Khe. Hornvieh. (Format 21,5 : 16,5.)

Zurechtweisung anfeuert, der verbitterte Menschenfeind und der geschwätzige, zusammenhangloses Zeug kauende Weltverbesserer. Und trotzdem jeder von ihnen nur sich selbst anerkennt und dem Nachbarn diese Überzeugung aufdringen will, schreiten sie in einer seltenen Einmütigkeit daher und scheinen so in ihr Gespräch vertieft, daß sie nicht einmal auf Pfütze achten, die vor ihnen im Wege liegt. Es ist ein mitleiderregendes Bild von Menschenjammer, das der dunkele wolkenüberhangene Himmel mit seinen unruhig flatternden Schwalben, die kahlen Baumstämme und die erbarmungslose Gartenmauer in seinem düstern Eindruck noch verstärken. Hier hat greifbare Wirklichkeit ohne gewaltsame Zutaten der Phantasie eine Steigerung in das Gespenstisch-Dämonische erfahren, die durch ihre Einfachheit, Klarheit und Geschlossenheit verblüffend wirkt.

Auch jene ältere Form der Groteske, die das Grauen in unheimlichen Tiergestalten symbolisiert, gehört zu Münchs Domäne. Der „Galgenvogel" reiht sich in diese Gruppe ein. Wie abweichend von Callot oder Goya faßt er das Motiv der Gehenkten auf! Bei Callot ein einziger Baum, an dem massenweise die entseelten Körper hängen, in Goyas Kriegsgreueln vereinzelte Opfer an nackten entästeten Stämmen, auf Münchs Radierung dagegen überhaupt keine menschliche Staffage, sondern im Hintergrunde nur ein einsamer Galgen, um den ein Schwarm von Krähen flattert und vorn ein aufgedunsenes vogelartiges Geschöpf — halb Geier, halb Säugetier, halb Schlange — auf das sich ein Geschmeiß von Fliegen stürzt. Kann man das Gräßliche sinnlosen Mordens

Willi Münch-Khe. Münchhausiade. (Format 20 : 20.)

überzeugender darstellen als durch diese phantastische Komposition, die uns keine Henkerarbeit sehen, aber desto eindringlicher ihr im Gefolge schreitendes Entsetzen fühlen läßt?

Münchs Phantasie im Erfinden fabelhafter Ungeheuer ist unerschöpflich. Ob er Grausiges oder Dämonisches schildert, ob er den Mammon oder die Hypochondrie personifiziert, ob er menschliche Eigenschaften oder Naturstimmungen versinnbildlicht, immer bleibt er eigenartig, gehaltvoll und fesselnd, und immer trifft er den Kern der Dinge so genau, daß einem ihre Natur, ihr ureigenstes Wesen, sofort erkennbar wird. Man schüttelt den Kopf über die wunderlichen Tiergebilde, die seine Einbildungskraft erschafft und die doch trotz ihres monströsen Körperbaues eine Selbstverständlichkeit für sich haben, als ob sie unbedingt irgendwo leibhaftig existieren müßten. Auch dort, wo die Groteske in das Gebiet des Komischen hinübergreift, wie in der entzückenden „Münchhausiade", entwickelt sie eine sprudelnde Fülle von Witz und Erfindung. Ja, das Humorvoll-Karikaturistische scheint Münch besonders zu liegen. Das wird einem ohne weiteres klar, wenn man sein „Hornvieh" betrachtet, dieses Meisterstück des Grotesk-Komischen. Alle spießbürgerliche Beschränktheit, verkappte Gier, lauernde Falschheit, hinter-

hältige Lasterhaftigkeit drängt sich in dieser widerlichen Grimasse zusammen, die ein jeder Philisterfeind nicht einmal, sondern dutzendmal am Tage schon irgendwo, am Stammtisch oder beim Skat sitzend, durch das Auge seines Geistes gesehen hat. Wie hier eine gewisse Verwandtschaft Münchs mit Daumier auftaucht, so weisen seine phantastischen Blätter auf Schongauer hin, mit dem ihn der überquellende Reichtum an absonderlichen Formen verbindet.

Dann gibt es aber auch noch in Münchs Kunst eine Gattung Grotesken, in denen seine Individualität ungemein reizvolle Schöpfungen bietet. Es ist die lyrische Groteske. Irgendeine Märchenstimmung dient ihr zumeist als Vorwurf. Die einfach komponierte, monumental wirkende Landschaft wird mit Musik erfüllt, und dieses geheimnisvolle Klingen wird durch ein groteskes Wesen mit weichem lyrischen Gehalt zum Ausdruck gebracht. Zu diesen Stimmungsblättern gehört das Herbstlied. Ist nicht der singende Märchenvogel auf dem entblätterten Baum, dessen Zweige mit dem Gefieder des seltenen Gastes ineinanderschwingen, inmitten dieser kalten herbsttoten Umgebung selbst ein verkörpertes schwermütiges Bild? Muß man nicht an Lenaus Verse dabei denken:

„Und der Baum im Abendwind
Läßt sein Laub zu Boden wallen,
Wie ein schlafergriffnes Kind
Läßt sein buntes Spielzeug fallen. —

Hier ist all mein Erdenleid
Wie ein trüber Duft zerflossen;
Süße Todesmüdigkeit
Hält die Seele hier umschlossen."

Das feine musikalische Gefühl, das sich besonders bei den Landschaften in dem großen rhythmischen Schwunge auswirkt — man denke nur an Münchs Landschaftsradierungen „Heilige Erde" oder „Flug in die Heimat" — und der meisterlich getreue Realismus, der den ehemaligen Thomaschüler deutlich erkennen läßt, sind die beiden wesentlichen Grundzüge der Münchschen Kunst. Unermüdlicher Fleiß und unabläßige Studien haben ihm allmählich eine Technik verliehen, deren Sicherheit verblüfft. Jedes Einzelne ist auf das Peinlichste durchgeführt, aber dabei leidet nie der große Zusammenhang. Das zeigen uns so recht die „Geborgenen", die in kompositorischer Hinsicht von einer unübertrefflichen Geschlossenheit sind. Wolken, Bäume, Gartenzaun, Pfütze, Weg, jeder Grashalm hat sein eigenes Leben und doch fügen sie sich alle harmonisch in das Ganze ein. Das gleiche gilt vom „Herbstlied".

Münchs Werdegang hat in vielen Zügen große Ähnlichkeit mit dem unserer alten Meister. Wie jene, begann er mit dem Handwerk — dem Kunstgewerbe —, um dann einen festen Boden unter den Füßen, nicht draufgängerisch, sondern mit kluger Bedachtsamkeit zu neuen Zielen fortzuschreiten und sich an immer schwierigere Aufgaben zu wagen. Wie jene spürt er Ehrfurcht vor der Tradition, verwirft er nicht die Kunstanschauung der Altvordern, sondern benutzt sie vielmehr als Fundament und baut auf ihr weiter, ohne daß er dabei seine Individualität preisgibt. Unschwer erkennt man die Linie, die von ihm über Böhle und Thoma, bis auf Holbein, Schongauer und Dürer zurückführt. Und doch wird man niemals sagen können, daß er in der Tradition stecken geblieben sei. Es weht der Hauch neuer Zeit aus seiner Kunst, zwar nicht jener, der unruhig, zitternd, atemlos, die Nervosität der heutigen Menschheit andeutet, aber wohl jener andere, der von der Sehnsucht nach Schönheit, Form und Farbenreichtum und von der Liebe zum Geistigen kommt. Aus dieser Eigenschaft fließt ihre Wirkung, die ebenso zum Herzen wie zum Auge spricht.

Die Zeit und der Markt

Kunstpolitik

Kunstpflege in Stuttgart

Der Verein für Kunst, der in Stuttgart im vorigen Herbst gegründet wurde, hat seine erste Wintertätigkeit nunmehr abgeschlossen. In der kurzen Zeit seines Bestehens hat er das schwäbische Kunstleben, das lange Zeit stille stand, neu belebt und stark befruchtet. Die größeren Veranstaltungen dienten vor allem der Pflege der Kunst auf religiöser Grundlage. Es sprachen Wichert über die neue Kunstbewegung, Pfleiderer über Grünewald, Hartlaub über Fortschritt und Entwicklung in der bildenden Kunst, Brinckmann über Rom in der Barockzeit, Redslob über die künstlerischen Entfaltungsmöglichkeiten Stuttgarts, Weizsäcker über Raffael und die heutige Zeit, Lübbecke über Spätägyptische Kunst, Hausenstein über Daumier. Für die Hebung des Stuttgarter Kunstlebens noch wichtiger waren die regelmäßigen Zusammenkünfte mit kleineren Vorträgen und Diskussionen hauptsächlich über künstlerische Fragen der Gegenwart. Hier sprachen z. B. Graf über die Probleme des Kubismus, Hausenstein über die gegenwärtige Lage der Kunst, Fränkel über die psychologischen Elemente der heutigen Kunst, Filser über das Dionysische und Apollinische, Brust über das musikästhetische Problem. In diesen etwa vierzehntägigen Diskussionsabenden leistete der Verein seine fruchtbarste Arbeit. Außerdem veranstaltete er im November eine Ausstellung aus schwäbischem Privatbesitz, die hervorragende Werke von Renoir, Cézanne, Pissarro, Seurat, Liebermann, Slevogt, Hofer, Caspar, Pellegrini, Heckel, Pechstein zutage förderte, und verteilte als erste Jahresgabe drei Blätter von Landenberger, Naegele und Albert Müller. Ein Konzert von Emma Lübbecke-Job und Paul Hindemith führte in die bisher in Stuttgart nicht zu Gehör gebrachte neueste Musik ein. Die Mitgliederzahl des Vereins wächst beständig; die größeren Veranstaltungen, die im Kuppelsaal des Kunstgebäudes stattfanden, erfreuten sich eines regelmäßigen Besuches von etwa 500 Personen, einer nicht geringen Zahl, in Anbetracht der Tatsache, daß der Verein sein Publikum sich erst heranziehen mußte.

Für den Sommer sind neben Vorträgen besonders Führungen und zum Zwecke der Lösung dringlicher Fragen Veranstaltungen von Wettbewerben vorgesehen. Das nächste Winterprogramm setzt die Vortrags- und Konzerttätigkeit gesteigert fort. Eine Denkschrift über die Leistungen und Ziele des Vereins, dem heute in Württemberg ein großer Teil der öffentlichen Kunstpflege obliegt, befindet sich in Vorbereitung.

Sammlungen

Die staatlichen Erwerbungen von Kunstwerken in Frankreich im Jahre 1918

Es ist bedauerlich, daß der Raummangel verbietet, das Verzeichnis derjenigen Werke zu veröffentlichen, die der französische Staat im Jahre 1918 erworben hat und die das ministère de l'instruction publique et des beaux-arts am 1. Januar 1920 im Journal offiziell aufgereiht hat. Manche unserer Landsleute, die immer noch über die Rückständigkeit unserer Museumsleiter klagen, werden vielleicht anders über die deutsche Kunstpolitik denken, wenn sie einmal Gelegenheit hätten, an der Jahresbilanz der französischen Museumsankäufe die reichsdeutsche Förderung der modernen Kunst zu messen. Namen wie Derain, Matisse, Picasso, Severini, Vlaminck kommen in der französischen Liste, die 145 Ölgemälde, Aquarelle und Pastelle, 44 Skulpturen und 14 Blätter der Schwarz-Weißkunst aufzählt, nicht vor. Obwohl im Jahre 1918 in Paris viele Bilder von Signac, Sisley, Monet u. a. versteigert und im offenen Handel zu haben waren, hat die staatliche Ankaufskommission doch nur den Mut gefunden, ein Bildnis von Renoir zu erwerben, weil dieser Künstler durch den Tod gewissermaßen sanktioniert worden ist. Um die Kühnheit dieser staatlichen Erwerbung wieder auszugleichen, sind gleichzeitig drei Bilder von Renouard erworben. Drei Bilder von Denis sollen beweisen, daß der Staat mit der Zeit geht. Sonst sind noch hervorzuheben zwei Zeichnungen von Peské, eine Zeichnung von Dresa, ein Bild von d'Espagnat und ein Stilleben von Dora Dannenberg. Die übrigen Künstlernamen, die die Liste aufzählt, gehören dem Durchschnitt der beiden Frühjahrssalons an, die bezeichnend für den französischen Kitsch sind. Zwei Drittel der Neuerwerbungen sind obendrein Kriegszenen. Diese Ankäufe stellen dem französischen Staat ein beschämendes Zeugnis aus. O. G.

Die Stiftung Ottilie Roederstein aus dem Züricher Kunsthaus

Ihrer Vaterstadt Zürich hat die in Hofheim im Taunus lebende bekannte Malerin Ottilie Roederstein eine Sammlung meist französischer

Bilder zum Geschenk gemacht, die die Künstlerin, die im vergangenen Jahre ihren sechzigsten Geburtstag feierte, in ihrem langjährigen Pariser Aufenthalt von ihren dortigen Kunstfreunden gesammelt hatte. Valloton, Guillaumin, dann die feine Marie Laurencin sind mit charakteristischen Arbeiten vertreten. Den Neoimpressionismus repräsentiert eine Meerlandschaft von Croß. Neben den jüngeren Vlaminck und Camoin sind vor allem Othon Frieß (dieser mit zwei Arbeiten), ferner Marquet und Dufy als Vertreter des reinen Expressionismus zu nennen. Ransons Küstenbild erinnert entfernt an Gauguin, während eine kleinere Meerstudie von J. Rignault bescheiden hinter den stärkeren Leistungen der vorher Genannten zurücktritt. Von Schweizern sind endlich Giov. Giacometti und Cuno Amiet in dieser kleinen ausgesuchten Sammlung von insgesamt 14 Bildern erstklassig repräsentiert. r.

Straßburg

Die bekannte Pariser Kunsthändlerin, Frau Langweil, hat ihre Sammlung japanischer Holzschnitte dem Museum in Straßburg geschenkt.

Ausstellungen

Berliner Ausstellungen

Die politischen Unruhen, die für über eine Woche den gesamten Verkehr Berlins lahmlegten, haben selbstverständlich auch die künstlerischen Unternehmungen stark beeinträchtigt. Niemand hatte ein rechtes Interesse an Kunst, und so standen denn die Kunstausstellungen leer, und erst ganz allmählich beginnt wieder das Publikum sich in ihnen einzufinden. Bedauerlich ist es, daß die für den 15. März im ehemaligen Herrenhaus angesagte Versammlung des „Wirtschaftlichen Verbandes bildender Künstler", die gegen das Luxussteuergesetz vom 24. Dezember vor. Js. Stellung nehmen wollte, ausfallen mußte. Verschiedene prominente Redner, unter ihnen Max Liebermann, Max Pechstein, Hans Baluschek und Max Schlichting, sollten die Kundgebung einleiten. Die Nationalversammlung wird hoffentlich auch ohne das Zustandekommen dieses öffentlichen Protestes ihren voreilig gefaßten Entschluß bald revidieren.

Schwer betroffen von der Putschwoche wurde die Ausstellung Eugen Spiros bei Schulte. Sie hätte sicherlich unter besseren Umständen viele Freunde einer eleganten Malkunst, die mit viel Geschmack sich vor allen Dingen in seinen graziösen Damenbildnissen offenbart, angelockt.

Bei Gurlitt erschien Wilhelm Kohlhoff mit einer etwas gar zu großen Kollektion; weniger wäre in diesem Falle besser gewesen. Der hintere Oberlichtsaal wirkt durchaus geschlossen, die anderen Bilder aber ermüden gar zu sehr und stellen eine zu starke Kraftprobe an den sich in einem ziemlich engen Rahmen bewegenden Künstler.

Als ein starkes Talent präsentiert sich bei Paul Cassirer Béla Czobel, der, 1883 in Budapest geboren, in Paris und Holland arbeitete und jetzt in Berlin tätig ist. Die Ausstellung zeigt Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen aus den Jahren 1914—1920, Werke von einer monumentalen Großzügigkeit, jedoch noch nicht genügenden Geschlossenheit, die der Künstler aber sicherlich finden wird, sobald sich ihm Aufgaben größeren Stiles bieten. Vergleicht man den im ehemaligen Kronprinzenpalais zu Ehren des 70. Geburtstages Christian Rohlfs (geb. 22. Dezember 1849) zusammengestellten Saal seiner Werke mit den bei Cassirer ausgestellten Aquarellen und Holzschnitten, so freut man sich der steten, stillen Arbeit des Meisters, dessen Farbenglut immer tiefer und leuchtender geworden ist.

Eine Ausstellung von allgemeinem Interesse befindet sich im Kunstgewerbe-Museum, wo Entwürfe für neue deutsche Briefmarken ausgestellt sind, die zu dem vom Reichspostministerium ausgeschriebenen Wettbewerbe eingegangen sind. Vor einigen Monaten war ein Doppelwettbewerb ausgeschrieben worden, ein allgemeiner, zu dem alle Künstler aufgefordert wurden und ein beschränkter, zu dem einige 30 besonders bekannter Künstler eingeladen waren. Von den 4214 eingegangenen Entwürfen sind in der allgemeinen Konkurrenz Adolf Uzarski, Carl Michel und Carl Gröning mit dem ersten Preis bedacht worden. Willi Geiger, Edwin Scharff und J. V. Cissarz erhielten den ersten Preis des beschränkten Wettbewerbes.

Trotz der Fülle der Einsendungen ergibt sich nur wenig Brauchbares, und man sieht, wie schwer es ist, eine wirklich gute Briefmarke, die allen Anforderungen gerecht wird, zu erhalten.

Der Entwurf von Cissarz ist ein gar zu lyrisches Blättchen, ebenso Carl Michels „Wiedergeburt". Von den bildlichen Darstellungen scheint mir Edwin Scharffs Entwurf mit dem Pfluge und den zwei Pferden als der gelungenste. Nach ihm verdienen Walter Buhes Ziffernmarken der hauptsächlichsten Beachtung. Man sollte Markus Behmer und Willi Geiger zur weiteren Durcharbeitung ihrer Vorschläge veranlassen und dann zu tatkräftigen Versuchen übergehen, um endlich einmal zu einem positiven Resultat zu gelangen.

Karl Schwarz.

Der elfte Salon des artistes décorateurs in Paris

Im Pavillon Marsan ist diese Ausstellung Anfang März eröffnet worden, die wiederum nach deutscher Art eine Reihe einzelnster Innenräume von Sue, Follot, Groult, Selmersheim, Jallot, Dufet und Francis Jourdain umfaßt. Das deutsche Arrangement der Ausstellung, die besonders engen Beziehungen Follots und Selmersheims zu deutschen Innenarchitekten geben der Presse Gelegenheit, von neuem auf das deutsche Kunstgewerbe zu schelten. „1910", schreibt Jean Louis Vandoyer im Echo de Paris, „versuchte der große Elefant von München die kleine Pariser Libelle zu zertreten. Jetzt sind dem Elefant Gott sei Dank die Beine abgeschlagen; und wir haben ihm das Blut abgezapft. Die Libelle aber fliegt heiter auf ins Land der Schönheit." Allgemein wird das deutsche Kunstgewerbe gelegentlich dieser Ausstellung verachtungsvoll herabgesetzt. Der Sieg des heimischen Kunstgewerbes auf der Weltausstellung sei schon jetzt gesichert. O. G.

Erfurt

In den neu hergerichteten Räumen des Kunstvereins ist am 15. März die erste Ausstellung unter Leitung des neuernannten Museumsdirektors Dr. Kaesbach eröffnet worden. Sie umfaßt eine Kollektion von Ölgemälden und Aquarellen des Professors Curt Herrmann, Berlin, die einen Überblick über des Künstlers Schaffen in den letzten zehn Jahren geben. Man erkennt wie der Künstler die Fesseln des Naturalismus nach und nach immer mehr abstreift und schließlich mit Formen und Farben, die der Natur abgerungen sind, in freiester Weise künstlerisch komponiert. Letzten Endes kommt dadurch eine Wirkung zustande, die durchaus gesetzmäßig den Begriff des Stilvollen in der Malerei wahrt und dabei das persönliche Temperament und Stilgefühl Curt Herrmanns individuell zum Ausdruck bringt. Die vornehme dekorative Wirkung, die die einzelnen Gemälde auslösen, wird durch die wundervollen Möbelstücke und Porzellane aus dem Besitz des Museums, welche, bei dieser Gelegenheit zum ersten Male würdig gezeigt, den sonst kahlen Räumen einen andeutungsweise wohnlichen Charakter verleihen, in überraschender Weise gehoben; wobei sich wieder zeigt, daß edle Kunst aller Jahrhunderte sich stets harmonisch zusammenfügt. A. P.

Hameln

Die Stadt in Gemeinschaft mit dem Deutschen Werkbund, Ortsgruppe Hannover, wird vom 1. Juli bis zum 15. September eine Niederdeutsche Kunstausstellung in Hameln veranstalten. Die Ausstellung wird Gemälde, Graphik und Plastik sowie Arbeiten des Kunstgewerbes enthalten, jedoch keine Möbel. Der Deutsche Werkbund (Hannover) wird im Sommer 1921 eine zweite Ausstellung in Hameln folgen lassen, die das gesamte niederdeutsche Kunsthandwerk vereinigen soll. Diese zweite Ausstellung wird sich auf Kunsthandwerk beschränken und eine Vorschau bilden für die große Gewerbeschau, die für das Jahr 1922 in München geplant ist.

Anmeldungen für die Niederdeutsche Kunstausstellung sind an die Arbeitsgemeinschaft des Deutschen Werkbundes, Hannover, Adelheidstr. 4, zu richten.

Paris

In der Galerie Druet veranstaltete André Lhote eine Sonderausstellung, die von der Pariser Kritik sehr anerkannt wurde.

Der junge Pariser Kritiker Paul Guillaume stellte in der Galerie Devambez hundert Bilder zusammen, in denen er eine Übersicht der modernen Kunst geben wollte. Vertreten waren Braque, Derain, van Dongen, Dufy, Lhote, Matisse, Picasso, Vlaminck, Utrilla, Juan Gris, Friesz und Delaunay.

Im Februar und März fand in Paris die 31. Ausstellung der Indépendants statt, die über 5000 Nummern umfaßte. Die Pariser Kritik hielt diese Ausstellung für frischer und lebendiger als den Herbstsalon des letzten Jahres. Die alte Garde dieser Gruppe, Paul Signac, Valtat, Bonnard, Vuillard, war vollzählig erschienen; nur Matisse, Marquet und Valloton fehlten. Picabia, Juan Gris, Metzinger, Bracque stellten neue kubistische Bilder aus. O. G.

Von Künstlern und Gelehrten

Philipp Franck

der bekannte Leiter der Kunstschule zu Berlin, feierte am 9. April seinen 60. Geburtstag. Franck, dessen neuestes graphisches Mappenwerk wir in Heft 5 unserer Zeitschrift besprochen haben, ist in Frankfurt a. M. geboren, war Schüler von Steinle und Gebhardt und siedelte anfangs der neunziger Jahre nach Berlin über, wo er sich der neubegründeten Sezession anschloß. Als Maler und Graphiker genießt er das Ansehen eines feinsinnigen Künstlers, der sich besonders als Landschafter hervorgetan hat. K. S.

Dr. Emil Sauermann
bisher Direktor des Flensburger Kunstgewerbemuseums, ist als Nachfolger von Prof. Gustav Brandt als Direktor an das Thaulow-Museum nach Kiel berufen worden.

Alte und neue Graphik

Unter Leitung von
Dr. Karl Schwarz, Berlin W. 30,
Aschaffenburger Str. 20.

Neue graphische Veröffentlichungen

Neue Kunstblätter

Oskar Kokoschka hat im Verlage Paul Cassirer drei neue Bildnislithographien veröffentlicht; zwei monumental wirkende Porträtstudien Max Reinhardts (M. 200.— und 250.—) und ein Bildnis von Hermine Koerner.

Der gleiche Verlag versendet einen Prospekt von 30 Radierungen Robert Genins.

Mappenwerke

„Graphische Capriccios" nennt der Verlag Neue Kunst Hans Goltz in München ein Reihe von kleinen Mappenwerken, in denen er seine Künstler in kleinen Folgen zu Worte kommen läßt. Als Opus I erscheinen sechs Holzschnitte von Josef Eberz, betitelt „Nächtlicher Zirkus", Blätter von vorzüglicher Schwarz-Weißwirkung, stark im Rhythmus, eine sichere und wohl abgewogene Technik zeigend. Die Bewegung der schwingenden, turnenden, sich auf dem Trapez bewegenden Gestalten im magischen Scheine grell durchleuchteter Dunkelheit erhöht den Wert dieser vorzüglich gedruckten, starken Holzschnitte.

„Figuren" von W. Schnarrenberger bilden das Opus II. Diese sechs Holzschnitte wirken in ihrer grotesken Charakteristik oftmals erheiternd und bergen in sich doch viel wahre Erkenntnis, wobei das Programmatische sich bereits in den Titeln ausdrückt, da gewisse Menschenklassen in ihren Absonderlichkeiten gegeißelt und zur Verantwortung gezogen werden sollen.

Das Unternehmen dieser kleinen Mappen verdient insofern besondere Beachtung, da in einer ansprechenden Form wirklich gute Kunst geboten wird, die nur für sich sprechen will und die auf die heutzutage im allgemeinen gar zu sehr beliebte pompöse Ausstattung von vornherein verzichtet.

Karl Schmidt-Rottluff: Mappe mit zehn Originalholzschnitten. Verlag Graphisches Kabinett J. B. Neumann, Berlin.

Als einer der eifrigsten und produktivsten jüngeren Graphiker hat der 35jährige Schmidt-Rottluff zu gelten, dessen Werk sich bereits auf ungefähr ein halbes Hundert Blätter beläuft. Interessant ist es, seinen Werdegang zu verfolgen, der, ohne sprunghaft zu sein, sich zu immer größerer Konzentration künstlerischen Erlebnisses verdichtet. Besonders groß erscheint er in seinen Holzschnitten, in denen er mit geradezu faszinierender Selbstverständlichkeit gewaltige Flächen gegeneinander abwägt und in der Gesamtwirkung von Schwarz und Weiß sich zu ungeahnter monumentaler Größe erhebt. Zehn Blätter, deren Originalstöcke ungefähr 50×38 cm groß sind, vereint diese Mappe, Werke von 1914 bis 1918 enthaltend. Das erste Blatt, die „Mutter", mag füglich als eine der gewaltigsten Schöpfungen des Künstlers angesprochen werden, denn wenn irgendwo die Bindung menschlicher Struktur als Wesensausdruck inneren Seelenlebens zu monumentaler Schlagkraft zusammengeballt ist, so ist es hier mit den einfachsten Mitteln gelungen.

Wie dieses Blatt, so hat auch das „Katze" bezeichnete etwas von der Größe namenloser alter Kunst und führt unsere Gedanken zurück zu den Zeiten, da mächtige Quader sich zu erhabenen Domen türmten und Meister am Werke waren, deren Schöpfungen uns heute noch in ihrer rätselhaften Größe und Einfalt erschauern machen.

K. S.

Köln

Die Kunsthandlung Goyert versendet soeben ihren neuesten Graphik-Katalog. Im Eigenverlag dieses Kunsthauses erscheinen die graphischen Arbeiten von Sepp Frank, Paul Pröst, Waentig, F. M. Jansen, F. A. Weinzheimer, Schuhmacher-Berlin, Josef Weiß, Wildermann, Peters, v. d. Hoff und anderen.

Büchersammelwesen

Unter Leitung von
Bibliotheksdirektor Dr. E. von Rath
Leipzig, Ferdinand Rhodestr. 35.

Neue schöne Bücher

Es gibt noch immer Werke in der deutschen Literatur, die noch keinen illustrierten Luxusdruck erhalten haben. Dieser höchst bedenkliche Zustand hat nun ein Ende erreicht für Heinrich Heines „Harzreise", die nach der Erstausgabe in Kleinquart neu auf Bütten gedruckt, von Hugo Wilkens — eine sehr gute Wahl — mit acht handkolorierten Bildern und einigen Zierstücken geschmückt und in Maroquin gebunden wurde (Verlag Rösl & Cie. in München, 50 Exemplare, M. 200.—, daneben eine einfache Ausgabe), und für Heinrich v. Kleists Novelle „Die Marquise von O . . . .", die natürlich

auch auf echtem Bütten, und zwar von Poeschel & Trepte in der Weiß-Fraktur gedruckt, von Heinrich Heuser mit sechs Originalradierungen ausgestattet und in Halbleder gebunden wurde (Verlag Friedrich Dehne in Leipzig, 100 Exemplare, M. 150.—, daneben eine billigere Ausgabe). Zweifellos zwei hübsche Bücher, der Kleist sogar ein schönes Buch, die der wahre Bücherfreund, dem nur leider allmählich das Geld für die Unmasse von Luxusdrucken ausgeht, gerne besitzen wird. Aber beide Drucke sind Beispiele, daß zu viel und ohne Wahl illustriert wird. Heine und noch mehr Kleist, beide Meister in der Detailschilderung, die die Handlung mit allen Nebenumständen, die Figuren mit allen Bewegungen zeichnen, so daß sie bis ins Kleinste vor uns stehen, erreichen bereits ein Höchstmaß von Wirkung, das die Illustration nicht mehr zu steigern vermag, besonders dann nicht, wenn der Illustrator eine vom Dichter anschaulich geschilderte Szene lediglich im Bilde wiederholt. Eine solche Illustration hat nur dekorativen Charakter und bleibt sogar bei einer dichterischen Kraft wie Kleist hinter der Wirkung des Wortes zurück.

Der gute Illustrator mit Einbildungs- und Gestaltungskraft greift ein scheinbar nur nebenbei gefallenes Wort auf, zeigt, was es nur andeutend sagen will, und vertieft eine Szene, wie etwa Julius Pascin in seinen Zeichnungen zu Heines „Memoiren des Herrn von Schnabelewopski“, die 1910 als 4. Werk der Pan-Presse erschienen und jetzt in einer neuen Ausgabe, von Oscar Brandstetter in Leipzig in einer mir übrigens nicht zusagenden Kursiv-Antiqua gedruckt, mit verkleinerten Lithographien nach Pascins Zeichnungen und in weißes Ziegenleder gebunden, vorliegen (Paul Cassirer in Berlin).

Viel stärker noch als Illustrator zeigt sich Fritz Schwimbeck in seinen realistischen und symbolischen Originalradierungen zu dem Zyklus „Madonnen“ von A. de Nora (Alfred Anton Noder). Hier unterstützt ein reicher, zeichnerischer Geist die Lektüre dieser frei gereimten Verse von sich opfernder Frauen- und Mutterliebe und steigert ihre Wirkung. Das schöne Buch ist bei L. Staackmann in Leipzig erschienen, von Spamer in Fraktur gedruckt, von E. A. Enders in Ganz- oder Halbpergament gebunden; die von Wetteroth in München hergestellten Radierungen wurden für die ersten 25 Exemplare auf Kaiserlich Handjapan abgezogen, für weitere 300 Exemplare auf Kupferdruck mit China; Signierung durch Dichter und Künstler ist selbstverständlich.

Einen Höhepunkt in der Kunst der Illustrierung sehe ich in den zehn Holzschnitten von Ernst Barlach zu Reinhold von Walters Gedicht auf das Petersburger Elendjahr 1918 „Der Kopf“ (Verlag Paul Cassirer in Berlin). Das ist klarste Spiegelung der Dichtung in einem ebenbürtigen Künstlergeiste, der sich fähig zeigt, einen infolge der Besonderheiten des Inhalts und der Wortform vielleicht bestehenden Abstand zwischen Dichtung und Leser zu überbrücken. Barlach mußte seine ganze Entwicklung dazu führen, auch als Holzschneider zu arbeiten. Und wie der Holzbildhauer so wühlt auch der Holzschneider unser Innerstes auf mit diesen von ihm selbst in das Holz geschnittenen Zeichnungen, die, wie seine Holzskulpturen, aus dem Diesseitigen ins Jenseitige hinauffragen und gerade in ihrer gebändigten Verhaltenheit ungeheure Kraft anhäufen. Der Illustrator wächst über den Dichter hinaus. Mit diesen Holzschnitten geht die neue Maximilian-Type von Professor Koch glänzend zusammen, so daß ein hervorragendes typographisches Werk entstanden ist, schon in der mir vorliegenden, in steife Pappe gebundenen Volksausgabe (M. 15.—), für die auf den Druck von den Originalholzstöcken verzichtet werden mußte und der Druck von Spamer mit Galvanos in der Maschine hergestellt wurde. Für die Vorzugsausgaben A (20 Exemplare, Ganzlederband und eine zweite, einzeln signierte Folge der Holzschnitte auf Japan in Passepartouts, M. 1000.—) und B (180 Exemplare, Halblederband ohne die zweite Folge der Holzschnitte) wurden die Holzschnitte einzeln in der Pan-Presse mit der Hand auf Old-Stratford-Papier gedruckt.

In Ludwig Meidner ist der Dichter so groß wie der Maler und Zeichner, folglich muß sein neuestes Buch (das zweite, das er uns gegeben hat), dem er 14 Steindrucke beifügte: „Septemberschrei. Hymnen, Gebete, Lästerungen“ (Verlag Paul Cassirer in Berlin) das Ideal eines illustrierten Buches darstellen. Meidner hat mit Unrecht über den Dichterehrgeiz gespottet, der gewaltig in ihm angewachsen war. Er ist ein ganz Großer auch als Dichter, eine eruptive Natur von fesselloser Leidenschaftlichkeit, ein ekstatischer Mensch, ein Horcher in die Welt, den der große Welt-Unsinn bedrängt, der immer den Schrei der eignen Brust kündet, ein Visionär. Nun schreit er sich den Schmerz der Soldatenjahre vom Herzen, die ihm wie Mühlsteine um den Hals hängen, sein Leben verpestet haben ihn zum Hasser seines Vaterlandes, zum Propheten der großen Bruderliebe machten. Ihn zwackt die Erde grimmig mit allen ihren Stacheln, sein Schädel ist voll Disteln und Unkraut, und er schreit der Zeit meuternd ihre Verbrechen

zu. Er leidet an der Welt. Unter dieſen Selbſtbekenntniſſen charakteriſieren „Aſchaffenburger Tagebuch“, „Septemberſchrei“, „Hymne der Bruderliebe“, „Mondſichelgeſang“, „Den Bäumen meine herzhaften Küſſe“ ihn am beſten. Wer ſollte im Bilde wiedergeben, was dieſer ruheloſe Menſch in ſeinem Mitmenſchen erhorchte, wie er die Welt, die Natur ſieht, als nur er ſelbſt! Dieſe Zeichnungen übertragen mit unerhörter Wucht den eignen inneren Kampf in das erſcheinende Kunſtwerk, das Subjekt wird Objekt. Dieſe Zeichnungen erfüllen die Forderung, die er an die Maler ſtellt: die wahrhaften Rebellen und Propheten unſerer Zeit zu ſein, die uns zu den Urſprüngen, zum elementaren Mutterboden zurückführen. Wer ſich von ſo brünſtigen Bekenntniſſen in Wort und Bild abwendet, weiß nicht, was geiſtige Beſonderheit, was Sprache einer Perſönlichkeit bedeutet.

Georg Minde-Pouet.

Neue Bücher und Zeitſchriften

Grundzüge der Stilentwicklung

nennt Karl Ernſt Oſthaus ein angeblich bereits 1918 in der Hagener Verlagsanſtalt erſchienenes mit prächtig ausgewählten Abbildungen durchſetztes und vorbildlich gedrucktes ſchmales Buch, das uns offenbar erſt mit ſtarker Verſpätung zur Anzeige zugegangen iſt.

Denn ſonſt wäre es Pflicht geweſen, unſere Leſer längſt auf dieſe Veröffentlichung hinzuweiſen, deren Studium ein einziger ungetrübter Genuß iſt. Gerade gegenüber einem ſogenannten Kunſtakrobatentum, mit dem in letzter Zeit auch Schriftſteller von Rang und Namen kunſthiſtoriſche und äſthetiſche Probleme anzufaſſen beliebten, in dem ſie ein Saltomortale von Phraſen und künſtlich geſchraubten Wortkonſtruktionen aufführten, wirkt Oſthaus' Schrift durch lapidare Sachlichkeit und wundervolle Größe des Stiles erfriſchend und überzeugend. Dieſer feine Kopf, in dem ſich die ſtarke Empfindung des Künſtlers mit der kühlen Geiſtigkeit des Gelehrten zur letzten Einheit zuſammenſchließt, überſchaut ein Ganzes in ſeinen innerſten Notwendigkeiten und weil er dieſes intuitive Wiſſen hat, ſo wird es ihm leicht, das einzig Weſentliche in einer klaſſiſch reinen Sprache zu Gehör zu bringen. Andere hätten über das Thema dieſes Buches Bände geſchrieben. Oſthaus, der die Materie künſtleriſch zu formen weiß, ſagt vielleicht mehr und Wertvolleres auf rund ſiebzig Seiten. Schon die einfache Aufzählung der Kapitel deutet die Tendenz dieſer „Stilentwicklung“ an: Ägypten / Griechenland / Alexandrien, Rom, Byzanz / Frühislamiſche Kunſt / Romaniſche Kunſt / Gotik / Die Alhambra / Die Renaiſſance in Italien / Die byzantiniſche Renaiſſance / Der Barock / Dazu eine Einleitung und eine Schlußbetrachtung. — In dieſen ſcharf umriſſenen Abſchnitten iſt jeweils das geiſtig-künſtleriſche Geſicht der Epoche feſtgehalten, beſſer geſagt, auf die letzte eigentliche Formel gebracht. Und wo, wie in der Mehrzahl der Fälle, perſönliches Erlebnis angeſichts der Originale die Melodie des Wortes rauſchender macht, fühlt man den Künſtler am Werke. Als Beiſpiel ſei gleich das erſte Kapitel „Ägypten“ genannt, das Oſthaus an Ort und Stelle entdeckte. Auf drei Seiten iſt alles geſagt, was in dieſem Zuſammenhang erfaßt ſein will. Ferner der Abſchnitt „Griechenland“, das ähnlich erlebt iſt. Hier ſteht am Schluß einer jener lapidaren Sätze, an denen dies Buch ſo reich iſt, die immer wieder zur Perſönlichkeit des Verfaſſers bekehren: „Verlangten Ägypten und der Orient ein ſtreng formales Gegenüber von Menſch zu Menſch, ſo entfaltete in Hellas das befreite Körpergefühl den vollen Reichtum dreidimenſionaler Bewegung. Die Dreizahl der Chariten mutet uns an wie ein Symbol dieſes neugeſchaffenen Verhältniſſes von Menſch zu Menſch.“ Oder man nehme die Abſchnitte über die Alhambra (jeder Profeſſor der Architekturgeſchichte könnte davon lernen) oder den über die byzantiniſche Renaiſſance, der eine völlig neue Einſtellung erzwingt! Überall fühlt man die intuitive Erkenntnis des Künſtlers, dem die alte Kultur nicht wiſſenſchaftliche Doktrin, ſondern urſprünglichſtes Erlebnis bedeutet.

Mit dieſem Wenigen iſt ach zu wenig erſt von dem Reichtum dieſes einzigartigen Buches angedeutet. Und doch muß es damit ſein Bewenden haben; denn auch den anderen ſoll es zum Erlebnis werden, wie es ſeine Lektüre für mich geweſen iſt. Gilt aber im Guten der Satz, daß Bücher ihre Schickſale haben, dann wird dieſes Bekenntnis einer Perſönlichkeit, deren Tat wir ſchon ſo heißen Dank ſchulden, bald in den Händen vieler Menſchen ſein, für die auch die Monumente der Vergangenheit noch immer ein Stück jener ewig ſeienden Schöpferkraft bedeuten, die keinen Anfang und kein Ende hat.

Biermann.

Die Malerei im 19. Jahrhundert[1]

Der Titel iſt irreführend, denn was der ſehr umfangreiche Textband erörtert, iſt nicht die Malerei des 19. Jahrhunderts, ſondern die Malerei der letzten vierzig Jahre. Zwar geht die

[1] Max Deri: Die Malerei im 19. Jahrhundert. (2 Bde. Paul Caſſirer Verlag, Berlin.)

Betrachtung von David und Carstens aus, aber nur in großen Sprüngen führt sie durch die Jahrzehnte bis zum entwickelten Impressionismus hin, und je näher sie der Gegenwart rückt, um so intensiver und detaillierter beschäftigt sie sich mit den künstlerischen Erscheinungen. Somit liegt mehr eine Deutung der jüngsten Ergebnisse vor, die sich durch eine sorgfältige Entwicklung aus der näheren Vergangenheit zu rechtfertigen sucht, sich über die entscheidenden Etappen herleitet und sie als geschichtliche Fortbildung der Rhythmik des Formwandels verständlich machen will. Auf einen Abriß des französischen 19. Jahrhunderts folgt eine eingehende Behandlung des Impressionismus, Neoimpressionismus, des Kubismus, des italienischen Futurismus, des Falles Kandynski. Man vermißt allenfalls den allerdings bedeutsamen Ast: Matisse und die Seinen. Die zweite Hälfte des Bandes geht zu Deutschland über, um aber hier fast alles zu übersehen und den Entwicklungsabriß in fast monographisch ausführliche Darstellungen der Phänomene Munch und Hodler münden zu lassen. Der deutsche Expressionismus wird eigentlich unterschlagen. Ein Anfangs- und Schlußkapitel rahmen die speziellen Untersuchungen mit methodischen Allgemeinerörterungen, die hauptsächlich die Prinzipien einer psychologischen Ästhetik klarlegen wollen, wie sie der Autor bereits früher verfochten hat und hier in der Praxis kunstwissenschaftlicher Arbeit zu erproben unternimmt.

Psychologie ist die Grundlage der Betrachtungsweise Deris, der darin ein konsequenterer Jünger der modernen Kunstwissenschaft ist. Man kann ihm Klarheit, Ausdrucksfähigkeit, Lehrbegabung, Geschlossenheit des Systems, strenge Logik nicht absprechen. Er überragt sicherlich durch seinen entschlossenen Ernst und die exakte Terminologie die meisten Vertreter dieser sonst meist nur halb eingestandenen psychologischen Richtung. Nur um so unbefriedigender und unergiebiger aber erscheint diese Betrachtungsweise, sobald sie es einmal wagt, sich ganz auf sich allein zu stellen. „Das Gefühl, aus dem heraus ein Werk entstanden ist“, zu erforschen, ist dieser Einstellung die Aufgabe. Es interessiert die psychische Disposition der Persönlichkeit oder der Zeit, soweit sie sich künstlerisch ausspricht. Nicht das Werk selbst, sondern das Wie seines Zustandekommens ist hier erfragt. Deri erwähnt, daß sich „im nacherlebenden Bewußtsein zwangläufig eine Gefühlslage herstelle, die jener gleichen muß, aus der heraus seiner Zeit der Künstler das Werk gestaltet hat“. Abgesehen davon, daß das Aberglauben ist — so ermittelt man bestenfalls die Psyche einer Reihe von Künstlern, aber nicht die der Kunst oder ihrer Gebilde, deren Geburtshelfer und nicht mehr die Künstler sind. Der Stil wird zu einer Art klinischen Falles und die Deutung wird zur Diagnose. Eine Melodie versteht nicht der, der sich in den Gefühlen des Komponisten auskennt (Hochmut der Naturwissenschaft!), sondern wer den Sinn ihrer Kurve, ihre Immanenzen mehr oder weniger stark erahnt. Deri macht sich nach Psychologenart alles sehr einfach, stößt nie bis dahin vor, wo die Paradoxe der Wahrheit ihr fragwürdiges Wesen treiben. Werturteile werden mit erfreulicher Vorsicht und selten gefällt, aber auf Grund eines Kriteriums, das typisch ist für die ganze psychologische Einstellung, die das Gefühlsleben der Künstler zum Gegenstand macht. Den Wert eines Bildes danach zu bemessen, was es gegenüber bereits Vorhandenem an Zuwachs, an Neuem bringt, — darauf wird nur der verfallen, der den Künstler und seine psychische Leistung im Auge hat. Abgesehen davon, daß man gar nicht wissen kann, was für den Künstler als vorhanden vorlag, daß ferner die Bedeutung eines Werkes für mich dann doch abhängig ist von dem in meinem Bewußtsein als Vorhandenheit Gebuchten und also sein Wert objektiv gar nicht feststellbar, — gerade doch in den Bestätigungen, im Wahren der kulturellen Heiligtümer kann schließlich der Wert erblickt werden, gerade in seiner Passivität gegen das Neue kann es unser Erlebniskapital mehren, während andererseits zu sagen wäre, daß nicht jeder Zuwachs wertvoll sein könne, daß man also immer noch das Kriterium suchen müsse, nach dem sich der Wert der Neuerung bestimme.

Deris Buch, das sich hauptsächlich mit den geistigen Vätern der Kunst des 20. Jahrhunderts beschäftigt, ist methodisch ganz 19. Jahrhundert. An allen Möglichkeiten tieferer Komplikation geht es vorüber. So wird, um nur ein Beispiel zu geben, Henri Rousseau als naiver Mensch gekennzeichnet (wie sich halt die naive Wissenschaft die Naivität vorstellt) und seine Kunst als die Kunst eines schlechthin Naiven, ohne daß die komplizierten Verschraubungen des inneren Erlebens und gar der schaffenden Umsetzung, von denen sogar die psychologische Wissenschaft in ihrer Weise sonst etwas merkt, in Erwägung gezogen wären.

Mag man aber auch die theoretische Grundlage Deris angreifen, vollends seine Gruppierungen des Stoffes und die äußerst simplen Diagramme im einzelnen ablehnen, mag man neben klarem Verstand das Fehlen jedes Mehr-als-Verstand um so schmerzlicher vermissen, mag man die erkenntnistheoretische Trivialität be-

dauern, mit der hier an entscheidender Stelle ein objektiver und ein subjektiver Naturalismus (etwa der Courbets von dem Manets) begrifflich getrennt werden, es bleibt im ganzen doch ein Plus, das zwingt, Deris Werk trotz so wesentlichen Einwänden zu bejahen. Seine Darlegungen sind frei von Geschwätz und bestehen hauptsächlich aus Analysen einzelner Werke, denen nicht nur einfühlende Eindringlichkeit und Beobachtungsgabe, sondern auch Takt und Feinheit des Ausdrucks nachgerühmt werden muß. So plumpwissenschaftlich auch die Motive sind, aus denen der Verfasser zur Einzelbetrachtung kommt, diese Betrachtung ist in ihrer faßlichen und ausführlichen Weise eine wertvolle und nützliche Leistung, eine Hilfe wider Historizismus und Psychologismus zum Erkennen des Werkes selbst. Gleichsam entgegen den Absichten seiner Methode führt Deri den Leser dicht an die künstlerische Erscheinung heran, und wenn er ihm auch ihre Geheimnisse nicht zu weisen vermag, so lehrt er ihn doch besser sehen und Gesehenes mit einem tieferen Sinn verbinden. Und eben das tut heute so not. Deris Buch wird auch der vielen Menschen in die Hand geben wollen, der es im Prinzip ablehnt. Leider ermutigt ihn dazu das Mißverhältnis zwischen Preis und Ausstattung in keiner Weise. Willi Wolfradt.

Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz

Als Frucht langjähriger Studien ist kürzlich von dem Leipziger Privatdozenten Dr. Hermann Voss im Verlag von G. Grote, Berlin ein zweibändiges Werk über die Malerei der Spätrenaissance erschienen, dem 247 Abbildungen beigegeben sind. Der Verfasser baut sein Werk auf einem ungeheueren Tatsachen- und Denkmälermaterial und auf wichtigen stilkritischen und chronologischen Grundlagen auf, und es muß ihm als Vorzug nachgerühmt werden, daß er es verstanden hat, das große Stoffgebiet übersichtlich zu disponieren und in lebendigster Form zur Darstellung zu bringen.

Es soll hier nicht im einzelnen kritisch zu den Ergebnissen einer Arbeit Stellung genommen werden, die alle Merkmale peinlichster Gewissenhaftigkeit an sich trägt. Voss, als Spezialist auf dem Gebiet des Seicento anerkannt, bringt den Italienern ein Geschenk seines Gelehrtenfleißes dar, das hoffentlich unseren Freunden von ehedem einige Achtung abnötigt. Trotzdem konnte das Buch kaum in einem ungünstigeren Moment als dem gegenwärtigen erscheinen. Spätrenaissance und Barock in Italien liegen an sich schon den Interessen des modernen Kunstfreundes nach wie vor sehr fern. Denn es fehlt dieser Zeit gerade jenseits der Alpen im Malerischen jenes rein Künstlerische, das im Norden (auch wenn man nicht direkt an Rubens und Rembrandt zu erinnern braucht) immer wieder ergreift. Hinzukommt, daß, selbst wenn die beiden Bände von Voss wirklich den Weg zu einem bisher nur von Spezialgelehrten betretenen Gebiet öffneten, die äußeren Umstände doch derart sind, daß zum mindesten der Kreis der deutschen Leser auf Jahre hinaus kaum in der Lage sein dürfte, an Ort und Stelle seine Kenntnisse im großen zu erweitern. Indes steht zu hoffen, daß diesem Buch trotzdem der Erfolg nicht versagt bleibt, schon deshalb nicht, weil es auch außerhalb der objektiven Darstellung der Kunstentwicklung, ein Buch der Tatsachen ist und in zahlreichen Fällen überhaupt zum erstenmal bis dahin begrifflich kaum faßbare Künstlererscheinungen der italienischen Spätrenaissance in plastischer Schärfe vor Augen führt. n.

Ein Handbuch der Keramik

E. Hannover, Keramisk Handbog. I.: Fayence, Majolika, Stentøj med et inledende afsnit om oldtidens terracotta. Kopenhagen, Henrik Koppel, 1919. (VI. 574 S. mit 7 farbigen Tafeln und 684 Abbildungen.)

Das vorliegende Handbuch der Keramik ist das erste seines Zeichens, das die Arbeit der in den letzten zwanzig Jahren mit Riesenschritten vorgeschrittenen keramischen Forschung in einer übersichtlichen Form zusammenfaßt, um sie einer größeren Allgemeinheit zugänglich und verständlich zu machen. Nur eine jahrelange Beschäftigung mit dem Stoff, eine umfassende Beobachtungsmöglichkeit des Altsachenhandels und eine genaue Kenntnis der öffentlichen und privaten Sammlungen des europäischen Kontinents und Englands, die dem Verfasser seine amtliche Stellung als Leiter des Kopenhagener Kunstgewerbemuseums vermittelte, war die unumgängliche Voraussetzung für das Gelingen des Werkes. (Wenn doch die Dienstreisen recht vieler Museumsdirektoren ähnliche Nebenergebnisse zeitigten!)

Es lag in der Absicht des Verfassers, nicht nur mit den heutigen wissenschaftlichen Hilfsmitteln eine Geschichte der Keramik zu geben, sondern auch dem Sammler als Wegweiser zu dienen, soweit das gedruckte Wort dazu überhaupt imstande ist. Aus diesem Grunde beschäftigt er sich zunächst in jedem Abschnitt mit der Darstellung des in Frage kommenden Sondergebietes auf Grund der literarisch festgelegten Forschungsergebnisse, die zum Teil durch eigene Beobachtungen ergänzt bzw. richtiggestellt werden, um

am Schluß der geschichtlichen Ausführungen einige Hinweise auf Fälschungen und auf die Preisbewertung durch den Kunsthandel, wie sie in den Versteigerungen der letzten Jahrzehnte vor dem Kriege zum Ausdruck kommt, zu geben. Daß diese letzteren für den Sammler besonders wertvollen Ausführungen sich nur auf die notwendigsten Hinweise beschränken mußten, liegt in der Natur der Sache; weniger berechtigt scheint mir der Verzicht auf die Wiedergabe von Marken, soweit die Fabrikmarken in Frage kommen. Die Ansicht des Verfassers, daß eine eingehende Behandlung des Markenwesens aus räumlichen Gründen undurchführbar gewesen sei, ist gewiß nicht unbegründet. Aber ebenso, wie der Sammler eines keramischen Sondergebietes sich zur Bestimmung einer Marke des Handbuches von Graeße-Zimmermann bedienen wird, ebensowenig wird er sich allein mit den geschichtlichen Ausführungen begnügen können, sondern sich mit der Einzelliteratur befassen müssen.

Sehr nützlich ist die Beigabe von Kartenskizzen der wichtigeren keramischen Fabrikationsorte in den Hauptländern.

In dem Abschnitt über die dänischen Fayencen ist mir aufgefallen, daß der Verfasser Schleswig-Holstein einschließlich Stockelsdorf für sein Vaterland in Anspruch nimmt. Ob die Geschichte des Kunstgewerbes damit einverstanden ist?

Dem Papier, Druck und Klischees merkt man nichts von der deutschen Kriegs- und Friedensnot an.

Gleichzeitig mit der dänischen Originalausgabe erschien in gleich vorzüglicher Ausstattung eine schwedische Übersetzung von Hedvig Lidforß Strömgren im Verlage von Wahlström & Widstrand in Stockholm.

Eine Übersetzung auch in eine der mitteleuropäischen Kultursprachen würde meines Erachtens der Verbreitung des Buches nicht hinderlich sein. Otto Pelka.

Jahrbuch der Münchner Kunst

Verlag F. Hanfstaengl. München 1918.

„Der augenblickliche Zustand unserer Kunstverhältnisse darf den Blick nicht allzu ausschließlich gefangennehmen. Daß sich vielfach Erscheinungen der Ermüdung und Verflachung aufdrängen, denen ein noch problematisches Neues gegenübersteht, kann nicht geleugnet werden . . .“ (F. Dörnhöffer). Schlimmer, was R. Oldenbourg über Malerei im Geiste etwa dieses Satzes sagt: „Anderseits aber braucht man kein Reaktionär zu sein, um zu erkennen, daß der heute übliche Kult des Neuen und immer Neuesten gerade auf dem Gebiete der Kunst, wo objektiver Fortschritt, d. h. ein Weiterbauen und sich Vervollkommnen im Sinn der Wissenschaften nicht stattfindet, sich durchaus nicht immer rechtfertigt, sondern oft nur reiche Kräfte nutzlos vergeudet.“ Und danach sieht dieses Jahrbuch auch aus! Die von Dörnhöffer aufgestellte captatio benevolentiae kann diesem Jahrbuch nicht zugebilligt werden. Denn wenn auch Schwierigkeiten bestanden, so hätte doch ein anderes Bild von der wirklichen lebendigen Münchner Kunst der Zeit um 1918 gegeben werden müssen! V. C. H.

Campendonk

Dem jungen rheinischen Expressionisten Heinrich Campendonk ist eine vornehm ausgestattete Veröffentlichung gewidmet, die kürzlich der Verlag Zinglers Kabinett in Frankfurt a. M. herausgebracht hat. Den einleitenden Text hat Walter Schürmeyer geschrieben. Das ansehnliche Heft bringt außerdem zwei Originalholzschnitte des Künstlers und 13 ganzseitige Wiedergaben in Doppeltondruck nach seinen besten Gemälden (Preis M. 12.—). Zu bemerken ist noch, daß Zinglers Kabinett gegenwärtig eine sehenswerte Ausstellung Campendonks zeigt, die immer nachhaltiger von der Persönlichkeit des Malers überzeugt.

Neue deutsche Exlibris / Von Richard Braungart. Verlag F. Hanfstaengl. München 1919.

„Und vorläufig gehört ja die Gegenwart noch fast ganz dem teils realistischen, teils dekorativen, häufig jedoch aus beiden Elementen gemischten Stil, der sich in den letzten zwanzig bis fünfundzwanzig Jahren herausgebildet hat und dessen Sprache uns lieb und vertraut geworden ist.“ Das steht in der Einleitung — und das genügt! Diese sog. Luxusexlibris, die gar keine Exlibris sind und mit lebendiger, erlebter Kunst gar nichts zu tun haben, mit dem Text und in einer solchen verschwenderischen Aufmachung zu veröffentlichen, — ist ein trübes Zeichen. V. C. H.

Die Neugestaltung der Kunstschulen

Zu dieser wichtigen und immer noch aktuellen Frage, die seit dem Tage des Zusammenbruchs besonders lebhaft in Zeitschriften und Tageszeitungen erörtert wird, gibt ein geschmackvoll ausgestattetes Sonderheft der Pelikan-Werke Günther Wagner, Hannover einen beachtenswerten Kommentar. Das Heft erscheint unter dem Titel „Die Neugestaltung der Kunstschulen“ und vereinigt Beiträge von W. v. Debschitz, derzeitigem Direktor der Kunstgewerbeschule in Hannover, von Adolf Hölzel, Professor in

Stuttgart und Dr. Zeitler, dem Leiter des Arbeitsamts der Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe in Leipzig. Die Ausführungen schöpfen aus reicher praktischer Erfahrung und geben, ohne Endgültiges zu postulieren, eine brauchbare Grundlage für die Reform des gesamten Kunstunterrichts.

Die Psychologie des Kunstsammelns

ein Werk, das gerade unsere Leser interessiert, ist kürzlich in dritter reichhaltiger Auflage im Verlag von Richard Carl Schmidt & Co. in Berlin erschienen. Adolf Donath, der Verfasser des Buches, hat nicht nur das Abbildungsmaterial durch Aufnahme einiger Interieurs bekannter holländischer und skandinavischer Privatsammlungen vermehrt, sondern auch die Kapitel „Der Trieb zum Kunstsammeln" und „Die Sammler und das Fälschertum" sehr wesentlich erweitert.

Altchristliche Kunst[1]

Die vorliegende kleine Schrift ist eine Antrittsvorlesung, die vom ikonographischen Standpunkt aus das Thema behandelt. Die Broschüre, die in einem frischen Tone, wie sie einer Rede entspricht, geschrieben ist, rollt die dem Kunsthistoriker längst bekannte kunstgeschichtliche Entwicklung auf. Sie enthält aber nicht genug Bildermaterial, um dem Laien eine wesentliche anschauliche Vorstellung der altchristlichen Kunst zu vermitteln. Es ist auffallend, daß der Verfasser die viel erörterte Abstammung des christlichen guten Hirten aus griechischen Vorbildern nicht anzuerkennen scheint. Überhaupt sind die Zusammenhänge der altchristlichen mit der griechischen und römischen Kunst zu wenig berücksichtigt, und dadurch die später eintretende, selbständige Entfaltung der christlichen Kunst zu wenig klargestellt. S. Sch.

Der Katalog der Sammlung Oeder

Japanische Stichblätter und Schwertzieraten. Sammlung Georg Oeder, Düsseldorf. Beschreibendes Verzeichnis von P. Vautier. Hrsg. von Otto Kümmel. Berlin, Oesterheld & Co., 1919.

Ein in jeder Beziehung mustergültiger Katalog. Die Sammlung, die 1798 Stücke umfaßt, von denen 336 in vorzüglichen Abbildungen in Originalgröße wiedergegeben werden, hat der Verfasser des Kataloges in siebenjähriger Arbeit im Lande selbst zusammengebracht. Die Mithilfe von japanischen Kennern und Sammlern ermöglichte ihm, ihr eine Qualität zu geben, die sie geschichtlich wie künstlerisch gleich bedeutend erscheinen läßt.

Dem beschreibenden Verzeichnis, das die Arbeiten der Tsubameister von denen der Schwertzieratenmeister getrennt behandelt, geht eine Skizze der Geschichte des japanischen Schwertschmuckes voran; den Schluß bildet ein ausführliches Verzeichnis der Meister und ihrer Schulen und zwei Tabellen der chinesischen Charaktere der Meisternamen, die für den der japanisch-chinesischen Schrift Unkundigen berechnet sind.

Der mühsamen Drucküberwachung hat sich Otto Kümmel unterzogen.

Nur zwei Kleinigkeiten habe ich anzumerken: Bei Nr. 217 hätte auf das auf Nr. 865 wieder vorkommende Gedicht des Kaisers Nintoku verwiesen werden können und Nr. 237 wäre das Randornament des inneren Quadrates wohl sachlich richtiger nicht als Maeander, sondern als Lei-wen zu bezeichnen. Otto Pelka.

Das Tagebuch von Goethe 1810

in dem erotische Dichtung verklärte Kunst geworden ist, liegt nunmehr in einer entzückenden Liebhaberausgabe des Münchner Phantasus-Verlages vor. Rudolf Großmanns handkolorierte Lithographien haben der Dichtung eine bildliche Melodie gegeben, die der hohen Kunst dieses begabten Zeichners alle Ehre macht. Soviel rokokohafte Zartheit hätte man diesem deutschen Daumier unserer Tage kaum zugetraut. Selbst Goethe würde solchem Illustrator eine Ode gewidmet haben.

Pfisters „Rembrandt"

Der Delphin-Verlag-München veröffentlicht soeben in vorbildlicher Ausstattung mit 50 sehr guten und klug ausgewählten Abbildungen auf Tafeln eine Arbeit über Rembrandt, durch die Pfister „die Gebärde eines Schaffenden" deuten will. Gebärde ist nach der Definition des Autors „sinnlicher Ausdruck innerer Gesichte" und so versucht er, unbeeinflußt von allem Kunsthistorischen oder Biographischen, das Problem der Entwicklung von Rembrandts Bildgestaltung zu umreißen. In dieser eindeutigen Formulierung des Themas ist das ansprechende Buch eine erfreulich erfrischende Leistung. Pfister hat Rembrandt innerlich verarbeitet und wenn er dem Wesen dieses Künstlers schließlich auch nur von einer Seite nahezukommen versucht (während in Wahrheit gerade dieser massige Stamm produktivsten Lebens mit tausend Wurzelfasern tief im Boden seiner Zeit und ganz besonders in der nördlich protestantischen Denkweise seines Jahrhunderts verankert ist), so muß man dem

[1] Prof. Dr. H. Achelis: Der Entwicklungsgang der altchristlichen Kunst. Verl. von Quelle & Meyer, Leipzig, 1919.

Gemälde / Antiquitäten Plastik / Möbel

DER MARKT

Graphik / Bücher Münzen / China u. Japan

Farbstiche

u. sonstige wertvolle alte Stiche kauft

Rechtsanwalt Elperting

Magdeburg, Olvenstedter Str. 67a

Dr. Antoine-Feill

Rechtsanwalt in Hamburg

Adolphsbrücke 9, sammelt

antike Uhren

aller Art und ersucht um Offerierung, jedoch nur von prima Stücken

---

Wir suchen:

Graphik des 15. bis 18. Jahrh.

besond. Dürer, Ostade, Rembrandt u. d. deutschen u. holländisch. Schulen

Englische u. französische Farbstiche | Kostbare Bücher | Bibliotheken jeder Richtung usw.

und erbitten Angebote

Kunstantiquariat

Wilh. Jacobsohn & Co.

Breslau V, Tauentzienstraße Nr. 11

Fernspr. Ring 11460. Gegründet 1840

Neue Graphik:

M. Beckmann, L. Meidner, Otto Mueller, K. Schmidt-Rottluff u. a.

Reich illustr. Broschüre mit Essays über diese Künstler M. 2.–

Kleines Verlagsverzeichnis kostenlos

Freunde neuer Graphik bitten wir um ihre Anschrift

Karl Lang-Verlag-Darmstadt

Wallisfurth & Co., Essen

Mitte April

Eröffnung neuer großer Ausstellungs- und Verkaufsräume

Viehoferstr. 33

Ankauf Verkauf

von Antiquitäten aller Art

Karl Schaefer

München, Briennerstr. 10

Antike Möbel

Bilder | Porzellane

Bruno Hessling

Berlin W 30

Spezialbuchhandlung für Kunstgewerbe u. Architektur. * Werke über alte Möbel, Textilia, Porzellane. Seltene und vergriffene Werke. Ankauf ganzer Bibliotheken.

Kaufe STICHE v. Duflos, Moureau, Le Bas, Ridinger, Rugendas, Rembrandt, Berghem, Boilieu, Callot, Dietrich, Waterloo, Dujardin, W. Hollar, Pigage, Galerie de Dusseldorf, Sadeler, Wierix, Zagel, Rubens-Werk Amst. 1804–08 u. einz. Stiche, Basan, Calame, farb. engl. u. franz. Stiche, bes. alles v. Bartolozzi, Morland usw. und Kupferstichsammlungen. — Alte Rheinansichten, Bonn und Rheinische Geschichte. Alles. — Alte Drucke, Kupfer- u. Holzschnittwerke, 15.–18. Jahrhundert ∴ ∴ ∴

M. Plaß, Buch- und Kunstantiquar, **BONN** am Rhein.

In dieser Tafel kostet

1 Feld: 1 mal . . . . . . M. 25.–

6 mal M. 144.– = M. 24.– pro Aufnahme

12 mal M. 270.– = M. 22.50 pro Aufnahme

24 mal M. 480.– = M. 20.– pro Aufnahme

EMPFOHLENE PHOTOGRAPHEN

Alb. Kößler, Photograph
Lichtenrade bei Berlin
empfiehlt sich f. Aufnahmen zu künstl. u. wissensch. Zwecken (Architektur – Plastik – Gemälde – Farbenaufnahmen – Diapositive in schwarz u. farbig) in und außerhalb Berlins

Frau & Schwab, Dresden-A.19
Graphische Kunstanstalt | Photographie | Lichtdruck | Buchdruck
Illustrationen zu Werken für Kunst u. Wissenschaft | Ansichtspostkarten
Druckanstalt der Lichtdrucktafeln d. Monatshefte für Kunstwissenschaft

PHOTOCHEMIGRAPHISCHE KUNSTANSTALT
Carl Tranquillini
BERLIN S.W. 68 NEUENBURGERSTR. 5
Autotypien - Strichätzungen
Holzschnitte - Galvanos

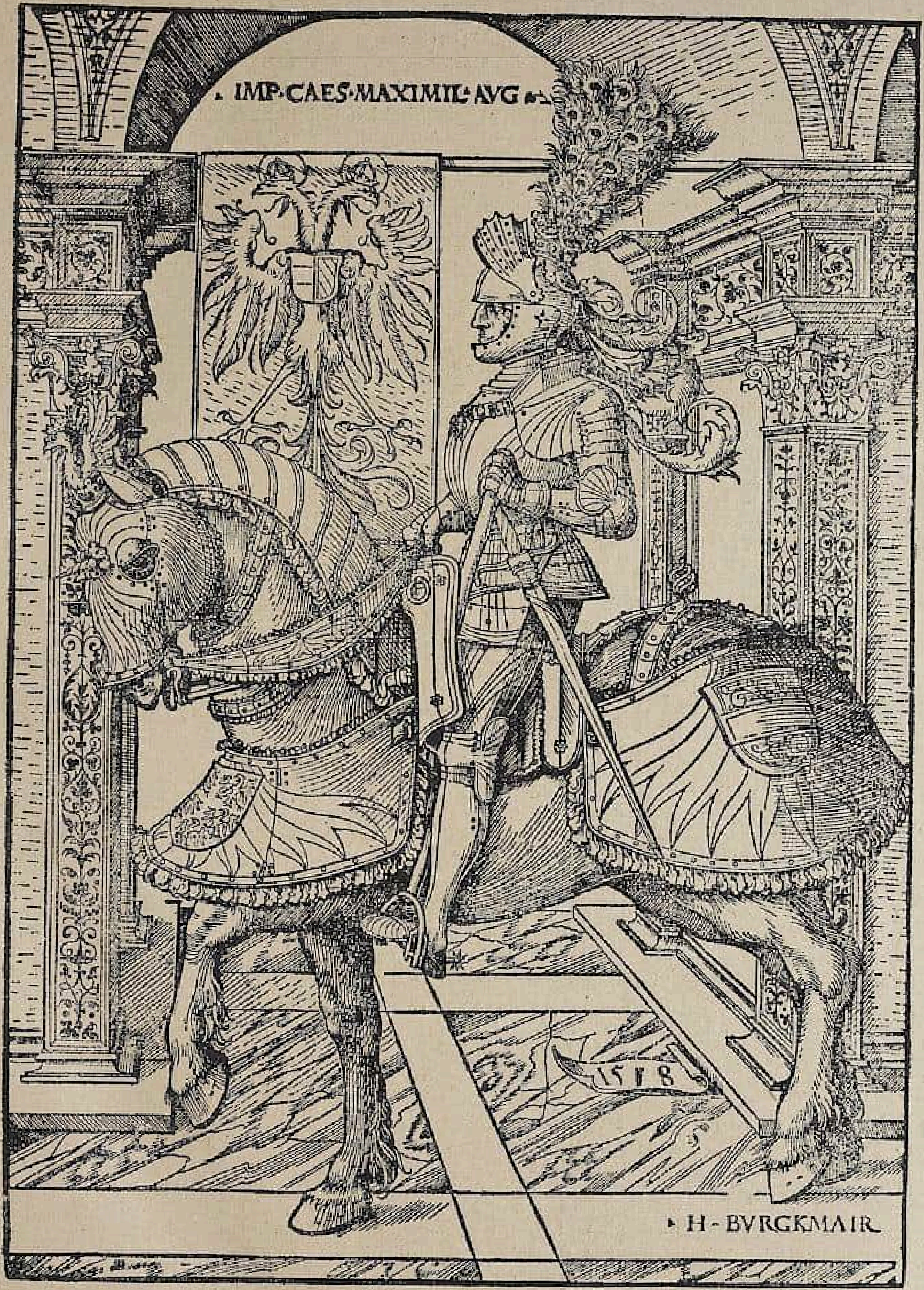
In dieser Tafel kostet ein Feld

1 mal		M. 25.-	
6 mal	M. 144.-	M. 24.-	pro Aufnahme
12 mal	M. 270.-	M. 22.50	pro Aufnahme
24 mal	M. 480.-	M. 20.-	pro Aufnahme

ANTIQUITÄTENHAUS
PRINZENBAU / STUTTGART
ECKE KÖNIGSTRASSE — PLANIE

MÖBEL · GEMÄLDE
SKULPTUREN · PORZELLAN
ALTES KUNSTGEWERBE

ANKAUF VERKAUF



Hans Burgkmair d. Ä. Kaiser Maximilian I. in Rüstung zu Pferde. B. 32.

Aus Auktion 129 bei C. G. Boerner, Leipzig. Kupferstichsammlung Paul Davidsohn. I. Teil. Versteigerung v. 5.—8. Mai.

Buche doch das Kompliment machen, daß es von hoher Intuition, Einfühlung in das Wesen des Künstlerischen und nicht zuletzt auch von einem dichterischen Schwung erfüllt ist, die seine Lektüre zu einem reinen Genuß machen. Der reine Fachgelehrte könnte von Büchern dieser Art sehr viel lernen.

Wiederkehr der Kunst

nennt Adolf Behne sein neuestes, bei Kurt Wolff-München verlegtes Buch, das in einem von Arnold Topp entworfenen, kubistisch aufreizenden Umschlag vorliegt. Wie der Verfasser einleitend postuliert, wird sein Werk „nur denen verständlich sein, die wissen, was Kunst ist". Dies zu wissen, glaubt vielleicht mancher mit Recht, der damit noch lange nicht restlos Bejaher der Behneschen Thesen ist. Zugegeben, daß die Geistigkeit dieses Buches jedweder Kritik enthoben sei — und Behne ist in der Tat in seiner unerbittlichen Prägnanz ein Kopf, der zur Achtung zwingt —, so wird man doch der inneren Struktur des Buches gegenüber vielfältige Bedenken nicht unterdrücken dürfen. Denn Behne schreibt wie ein kreißender Vulkan. Es fehlt an Aufbau und zielbewußter Gliederung. Ästhetisierende Beweisführung stößt oft an Triviales, das diesem an Paradoxen reichen Buch gegenüber (das im letzten eine einzige Apologie des Kubismus auf der spezifisch Behneschen Formel ist) nur zu leicht ein Gefühl des Widerwillens aufkommen läßt. Zu vielerlei ist hier in einem großen Topf zusammengerührt, so daß man sagen möchte, das Gericht sei schließlich übervoll von Paprika. Das hemmt die Stoßkraft dieses in seiner Überzeugtheit durchaus bewundernswerten radikalen Bekenners. Und doch ist alles in allem Behnes Werk ungewöhnlich. Auch trotz kritischer Bedenken im einzelnen bleibt letztes Positives der Leistung gegenüber bestehen. Denn die unerhörte Gärung an sich ist schon produktive Kraft und es wäre wahrlich für dies Volk kunstschriftstellernder Skribenten gut, wenn es mehr Leute dieser Art gäbe. Wer aber unsere Zeit in ihrem Ringen um das Metaphysische in der Kunst überhaupt verstehen will, der lese Behne — und raufe sich mit ihm. B.

H. Mützel, Kostümkunde für Sammler

Mit 104 Abb. Berlin, Richard Carl Schmidt & Co. 1919. (Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler. Bd. 15.)

Der Verfasser teilt den Stoff in zwei große Abschnitte und behandelt im ersten das historische Kostüm von der Frühzeit bis zur Gegenwart unter Ausschluß der Volkstrachten aber mit Einschluß der historischen Nationaltrachten Osteuropas, d. h. Rußlands, Polens und Ungarns, der zweite Abschnitt beschäftigt sich neben einer sehr kurzen Charakteristik der europäischen Volkstrachten ausführlicher mit den außereuropäischen Kostümen der Jetztzeit. In dem Kapitel über den Orient werden auch die Trachten der Südslawen und Balkanvölker besprochen. An Kostümgeschichten ist gewiß kein Mangel. Das Buch bringt insofern aber etwas durchaus Neues, als es unter Berücksichtigung des Vorhandenen und Erreichbaren dem Sammler und Liebhaber Anhaltspunkte für seine Sammeltätigkeit geben will. Es wird aus diesem Grunde auch weniger eine Geschichte des Kostüms als eine historische Darstellung der Moden im Sinne des in Berlin ins Leben getretenen Moden-Museums gegeben, und zwar, das ist ebenfalls etwas wesentlich Neues an dieser Arbeit, an der Hand ausschließlich noch vorhandener Bekleidungsstücke.

Der von dem Verfasser selbst gezeichnete Buchschmuck hat sich wohl um etwa 15 Jahre verspätet. Die Abbildungen sind trotz der herrschenden technischen Schwierigkeiten gut und brauchbar. —a.

Verschiedenes

Eine gemeinschaftliche Tagung für Denkmalpflege und Heimatschutz

soll in Eisenach vom 22.—24. September stattfinden. Beraten wird über eine Reichsgesetzgebung für Denkmalpflege und Heimatschutz im Anschluß an § 150 der Reichsverfassung, über Festsetzung des Verhältnisses von Staat und Kirche zur Denkmalpflege, Enteignungsfragen, Gefährdung des deutschen Kunstbesitzes und gesetzliche Maßnahmen dagegen. Hier handelt es sich um Kritik und Durchsicht des Ausfuhrverbotes vom 11. Dezember 1919, der Listen usw. Weiter folgt: Erhaltung und Verwendung ehemals fürstlicher Schlösser und Gärten mit Rücksicht auf Denkmalpflege und Heimatschutz, endlich Heimatschutz und Siedlungsfragen.

New York

Französische Höflichkeit. Bekanntlich hat man zwischen Frankreich und Amerika „Austauschausstellungen" veranstaltet, die noch jetzt offen stehen und dazu beitragen sollen, die zwei „verbündeten" Völker sich geistig und kulturell näher zu bringen. Dazu haben die Franzosen seltsame Mittel gewählt, die erkennen lassen, was sie von ihren amerikanischen „Brüdern" halten. Die Ausstellung, die sie ihnen unter mächtiger Vorreklame hierher geschickt haben, ist nämlich sehr unbedeutend und hat deshalb furchtbar enttäuscht: eine richtige Provinzaus-

stellung für Leute, die nichts Besseres wissen. Damit aber nicht genug, sickerte erst vor einiger Zeit durch, daß die französischen Kunstbehörden, die doch die Amerikaner selbstverständlich unter eigner Jury, nach Paris in den Luxembourg höflichst eingeladen hatten, dort nach Ankunft der Bilder den strengen und sehr einseitigen Zensor gespielt hätten, indem sie eine Reihe von expressionistischen Bildern einfach unterdrückten. Das hat, und mit größtem Recht, hier sehr böses Blut gemacht, und die Expressionisten haben erfreulicherweise von ihren mehr konservativen Kollegen volle Unterstützung bei ihrem lauten Protest gegen solche Willkür und Unhöflichkeit, ja Beleidigung gefunden. So haben denn die Amerikaner am eigenen Leibe verspürt, wie die Grande Nation gewöhnt ist, andere Völker zu behandeln. Die expressionistischen Bilder aber freilich bleiben weiter im Keller! F.

Der Kunstmarkt

Bevorstehende Versteigerungen

Amsterdam

Bei Fred. Muller & Co. findet vom 13. bis 20. April die große Frühjahrsversteigerung statt, in der wiederum Kunstgut jeder Gattung und verschiedenster, meist anonymer Herkunft zum Verkauf gelangt. Zunächst Gemälde alter Meister; unter diesen verschiedene Primitive. Vorab eine Tafel, die seit 1903 als Hugo van der Goes als Leihgabe im Rijksmuseum in Amsterdam hing (Kat.-Nr. 984a) und jetzt zurückgezogen worden ist, um verkauft zu werden. Es ist das Bildnis eines Mannes mit Johannes dem Täufer als Schirmheiligen. Ferner die bezeichnete Wiederholung eines Hieronymus Bosch; das Jüngste Gericht des Jacob van Laethem aus dem Altar von Zierikzee; ein Altar, der dem Barend van Orley nahesteht; ein großes Triptychon des Michiel van Cocxie; ein Diptychon von Bart. Bruyn u. a. Unter den Werken der Meister des 17. Jahrh. befinden sich ein großes Frauenporträt von Ravesteyn, ein Hobbema, eine ganze Reihe von Bildnissen des Nic. Maes schöne van Goyens, ein Ostade usw. Es folgen Gemälde neuerer Meister, u. a. von Bosboom, Verschener. Sodann Möbel, Porzellan, altes Delft, Wandteppiche aus dem Schloß Doyon, altes Silber usw. Ferner eine Sammlung alter Farbstiche und Lithographien (Huet, Descourtis, Fragonard, Watteau, Daumier usw.). Für diese Versteigerung sind sieben, teilweise illustrierte Kataloge erschienen. H.

Berlin

Bildnisse und Miniaturen des 15.—18. Jahrhunderts kommen in einer ebenso vielseitigen wie künstlerisch wertvollen Zusammenstellung am 24. April bei Karl Ernst Henrici zur Versteigerung. Ein mit 52 Abbildungstafeln versehener Katalog orientiert über die Vielseitigkeit dieser Sammlung von 157 Nummern, die ihr Schwergewicht in der Kunst des 18. Jahrhunderts besitzt und in dieser Geschlossenheit als einzigartig angesprochen werden muß. Unter den Bildnissen der Zeit sind, von einigen älteren Proben abgesehen, eine Reihe der bedeutendsten Maler des Rokokos vertreten. Darunter Künstler, die zum erstenmal auf der Darmstädter Jahrhundert-Ausstellung 1914 in Erscheinung traten. Beinahe überflüssig, im einzelnen Namen zu nennen. Doch mag erwähnt sein, daß Maler wie Josef Friedrich August Tischbein, Rafael Mengs, ferner der Pastellist Johann Heinrich Schröder ausgezeichnet vertreten sind. Eine besondere Kollektion von erstklassigen Gemälden, Pastellen und Zeichnungen des berühmten Berliners Franz Krüger muß ebenfalls hervorgehoben werden.

Unter den Miniaturen, die, soweit man nach den Abbildungen urteilen kann, qualitativ aus-

Echte alte Gobelins

sucht zu kaufen die Kunsthandlung Karl Haberstock, Berlin W 9

Bellevuestraße 15

Für den Nachweis bedeutender Stücke zahlt dieselbe unter Zusicherung strengster Verschwiegenheit eine hohe Vermittlungsgebühr

nahmslos sehr hoch stehen, seien Arbeiten des Engländers Richard Cosway, des Wieners Daffinger, von Balthasar Denner, von Isabey, Kriehuber, Sir Peter Lely erwähnt, um nur einige der wichtigsten dieser ausgezeichneten Kollektion herauszugreifen. Im ganzen wird diese Sammlung erneut für die Kunst des 18. Jahrhunderts werben.

London

Bei Christie's wird vom 19.—22. April die ansehnliche Waffensammlung des verstorbenen Sir Guy Francis Laking, des gewesenen Direktors des London Museum versteigert. Hervorragend sind vor allem die italienischen Arbeiten des 15. Jahrh., sowie Waffen englischer Herkunft vertreten. Als besonders wertvoll wird ein englischer Degen von etwa 1470, der in der Themse gefunden worden ist, geschildert. In der umfangreichen Sporensammlung befindet sich ein silbervergoldetes Paar französischer Herkunft von etwa 1400 mit dem Motto „Esperance". Eine besondere Abteilung bilden die orientalischen Waffen, die ebenfalls in reicher Auswahl vergegenwärtigt sind. H.

München

In der Galerie Helbing kommt Anfang Mai eine Kollektion von modernen Gemälden zur Versteigerung, die aus den Nachlässen Generalkonsul L. von Steub, München, Kunstmaler Moritz Erdmann, Pasing-München und aus süddeutschem Privatbesitz stammen. Die Sammlung umfaßt den künstlerischen Nachlaß des in Künstlerkreisen weitbekannten Generalkonsuls L. von Steub, der in engster Fühlung mit den Künstlern stehend, gar manches Kleinod sein eigen nannte. Moritz Erdmann, der erst kürzlich verstorbene Münchner Landschafter, hinterließ Bilder und Naturstudien, die das Gebiet der Südtiroler Alpen, Holland, in der Hauptsache aber Deutschland behandeln. Aus anderem Besitz seien hier Namen wie Hans von Bartels, Rosa Bonheur, G. v. Canal, F. v. Defregger, Flesch-Bruningen, E. v. Grützner, A. Fink, A. Hengeler, A. Jank, R. Kaiser, R. Kalman, G. v. Max, A. Oberländer, G. Papperitz, L. Putz, R. Schleich, Simm, Röth, Salinas, Stuhlmüller, Trübner, Weber, Raupp, Wopfner und von dem Pariser Augustin Zwiller herausgegriffen, außer denen aber noch mancher Name von Bedeutung vertreten ist.

GEMÄLDE-AUSSTELLUNG
alter und
moderner Meister
Carl Nicolai · Berlin W10
Viktoriastraße 26 a

Angebote aus Privatbesitz
möglichst mit Photo unter Angabe von Künstler, Maß u. Preis erwünscht

L. Bernheimer
München
Lenbachplatz 3

Erbittet Angebote in guten
Antiquitäten
besonders echten alten Tapisserien und Stickereien, Möbeln und Kunstgegenständen. * Ankauf ganzer Sammlungen und Einrichtungen wie einzelner Stücke

Graphik alter und moderner Meister

Bega / Beham / Cranach / Dürer / Everdingen / Ostade / Rembrandt usw. usw.

* * * * * * * * * * *

Bone / Cameron / Corot / Daumier / Delacroix / Legros / Manet / Meid / Méryon / Millet / Rops / Stauffer-Bern / Whistler / Zorn usw. usw.

Katalog in Vorbereitung

Gutekunst-Klipstein
BERN (Schweiz)
Hotelgasse 8 II
ANKAUF ◦ VERKAUF

GALERIE
RICHARD ZERNER
Frankfurt am Main
Friedensstr. 11 (geg. dem Frankfurter Hof)

GEMÄLDE
alter und moderner Meister
SKULPTUREN
Handzeichnungen
ALTE U. MODERNE GRAPHIK
Asiatische Kunst
TAPISSERIEN
Französische u. englische Möbel des 18. Jahrh.
OBJETS D'ART

Ankauf und Versteigerungen von
KUNSTSAMMLUNGEN

Soeben erschien:

FRANKFURTER BÜCHERFREUND
13. Jahrgang / Neue Folge Nr. II / Heft 2/3
mit 70 Tafeln (darunter eine in Farben)
und 4 Textabbildungen

INHALT:
Adolf Schmidt: Zwei Frankfurter Buchbinder zu Ende des XVI. Jahrhunderts.
Hervorragende Bucheinbände des XIV. bis XX. Jahrhunderts.

PREIS DES JAHRGANGS (4 Hefte)
M. 16.—

Zu beziehen durch:
JOSEPH BAER & CO.
FRANKFURT a. M. ∴ HOCHSTRASSE 6

Ausſtellungen

	BERLIN	
April	Caſper's Kunſt-Salon .... Kurfürſtendam 233	Werke von W. von Bartels, S. Colm, L. Corinth, C. Holtz, P. Höniger, K. Klapper, M. Liebermann, F. Scherer, M. Schenke, M. Treitel.
April	Kunſtausſtellung Der Sturm ... W 9, Potsdamer Straße 134a	Merzbilder u. Merzzeichnungen von Kurt Schwitters-Hannover. In der Geſamtſchau neue größere Werke von Oskar Fiſcher, Nell Walden, Otto Nebel u. a.
April	Meißner & Buch .... W, Potsdamer Straße 31a	Künſtleriſche Werbedrucke (Plakate, Proſpekte, Geſchäftspapiere uſw.).
April	Neue Kunſthandlung (S. Margules) W, Tauentzien-Straße 6	Graphiſche Arbeiten von Ernſt Stern.
April	Kunſthandlung Carl Nicolai ... W 10, Viktoriaſtraße 26a	Gemälde des Schweizer Expreſſioniſten Wilh. Schmid.
	BRESLAU	
April	Galerie Arnold	Gemälde von Prof. Otto Müller. Graphik von Arendt, Großmann, Hacke, Heckel, v. Ledermann, Nerlich.
	DRESDEN	
April	Emil Richter .... Pragerſtraße 13/14	Gemälde, Aquarelle und Graphik von Joſef Capek, Vlaſtislav Hofmann, Vaclav Spala, Jan Zrzavy.
	DÜSSELDORF	
April	Galerie Alfred Flechtheim .... Königsallee 34	Wilhelm Lehmbruck, Paul Klee, Walter Tanck, Otto von Waetjen, Göſch, Renee Sintenis.
Mai	Galerie Alfred Flechtheim	Aleſſandro Magnasco.
Juni	Galerie Alfred Flechtheim	Joſef Eberz, Heinrich Campendonk.
Juni/Juli	Galerie Alfred Flechtheim	Wilhelm Morgnert.
Aug./Sept.	Galerie Alfred Flechtheim	Sommer-Ausſtellung: Bretz, P. Moderſohn, Derain, de Vlaminck, Rohlfs, Morgner, Nauen, M. Laurencin.
	FRANKFURT	
April	Frankfurter Kunſtverein	Hans Sutter †, Alfred Oppenheim-Frankfurt. Graphik von Profeſſor Walter Klemm-Weimar.
April	Galerie Herbert Cramer ...... Kaiſerſtraße 21	Gemälde von Joſef Eberz. Plaſtik von Joſeph Beſt.
April	Kunſthandlung J. P. Schneider jun. Roßmarkt 23	Kollektion Lothar von Seebach-Straßburg.
	HAMELN	
1. Juli/15. Sept.	Deutſcher Werkbund	Gemälde, Graphik, Plaſtik, Kunſtgewerbe.
	KÖLN a. Rh.	
April	Kunſthaus Wilhelm Goyert ... Minoritenſtraße 21	Gemälde der Münchener Schule, alte Meiſter. Radierungen von Dr. Kühne, Schweitzer, Weinzheimer.
	LEIPZIG	
April/Mai	P. H. Beyer & Sohn .... Dittrichring 22	Gemälde von C. v. Hallavanya, Elſe Wieland-Schmidt. Graphik von Doms und Rudolf Hofman.
April	Galerie Del Vecchio .... Markgrafenſtraße	Ausſtellung von Werken einiger Mitglieder der Münchener Künſtlergenoſſenſchaft.
	LONDON	
April	Arthur Tooth and Sons	Gemälde, Zeichnungen und Radierungen von britiſchen und feſtländiſchen Künſtlern.
	Leiceſter Galleries	Bildwerke von Epſtein. — 10. Ausſtellung des Senefelder Clubs (Lithographien).
	Fine Art Society	Gedächtnis-Ausſtellung Sir Erneſt Waterlow, Gemälde und Aquarelle.
	Thos. Agnew and Sons	Aquarelle älterer engliſcher Künſtler.
	Goupil Gallery	1. Ausſtellung der „Monarro"-Gruppe (Monet, Piſſaro, Degas uſw.)
	Royal Society of Painter Etchers	38. Jahres-Ausſtellung.
	MAGDEBURG	
April	Kunſtverein zu Magdeburg ...	Schul-Ausſtellung der M.'er Kunſtgewerbe-Ausſtellung.
Mai	Kunſtverein zu Magdeburg ...	Sonder-Ausſtellung: Profeſſor Rettelbuſch-Magdeburg.
	MÜNCHEN	
April	Neue Kunſt (Hans Goltz) ...... Briennerſtraße 8	George Grosz, Gemälde und Graphik. Neue Werke von Carl Monse.
April	Moderne Galerie Thannhauſer Theatinerſtraße 7	Kollektiv-Ausſtellung: Walter Teutſch. Aquarelle: Suz. Carvallo-Schülein. Lithographien: Karl Blocherer.
Mai	Neue Kunſt (Hans Goltz)	Paul Klee. 1. Geſamtſchau.
Juni	Neue Kunſt (Hans Goltz)	Charles Hofer-Genf. 1. deutſche Ausſtellung.
Juli	Neue Kunſt (Hans Goltz)	Lehmbrucks Handzeichnungen und Graphik.
Aug./Okt.	Neue Kunſt (Hans Goltz)	7. Geſamtſchau.
	WIESBADEN	
April	Galerie Banger .... Luiſenſtraße 9	Gemälde hervorragender Münchener Künſtler, Aquarelle, Graphik.

Eingehenden Aufschluß über den Gesamtbestand der Sammlung gibt der mit ca. 12—15 Tafeln erscheinende Katalog, der zum Preis von M. 5.— durch die Galerie Helbing, München zu beziehen ist.

Aus der Sammlerwelt und vom Kunsthandel

Bern

Die erste Ausstellung des neueröffneten Kunstsalons von Gutekunst-Klipstein vereinigt einige besonders wertvolle Blätter alter graphischer Kunst. Zu nennen sind vor allem Dürers „Maria als Königin der Engel" (B. 101), ferner der hl. Paulus des Lucas Cranach und Rembrandts „Flucht nach Ägypten" (B. 55). Von Claude Lorrains zeigt die Ausstellung u. a. eine Landschaft mit seltsam modern empfundenem Sonnenaufgang.

Stuttgart

Unter dem Namen „Antiquitätenhaus Prinzenbau" ist hier ein erstklassiges Kunst- und Antiquitätengeschäft eröffnet worden. Es befindet sich in den prächtigen Räumen des jedem kunstsinnigen Besucher Stuttgarts wohlbekannten, imposanten Renaissancebaues der früheren Herzöge von Württemberg. Die Tätigkeit der neuen Firma erstreckt sich auf sämtliche Gebiete der alten Kunst, sie wird auch Möbel und Dekorationsstücke aller Stilarten führen. Die Firma steht unter bewährter fachmännischer Leitung. Sie will sich auch mit der Abhaltung von Versteigerungen und der kommissionsweisen Übernahme von alten Kunstwerken befassen.

Neue Kataloge

Städtisches Museum Elberfeld. Die Reimann-Sammlung. — Die Anfänge der schlichten Landschaftsmalerei.

Joseph Baer & Co., Frankfurt a. M., Hochstraße 6. Frankfurter Bücherfreund. N. F. II. Heft 2/3: Hervorragende Bucheinbände des 14.—20. Jahrhunderts.

C. G. Boerner, Leipzig, Universitätsstr. 26, I. Versteigerungskatalog CXXIX. Sammlung Paul Davidsohn, Grunewald-Berlin. Kupferstiche alter Meister. Erster Teil A—F.

Gilhofer & Ranschburg, Wien, Bognergasse 2. Kat. 131. Illustrierte Bücher des 15.—20. Jahrhunderts.

Karl Ernst Henrici, Berlin W 35, Lützowstr. 82. Versteigerungskatalog LVII. Bildnisse, Miniaturen 15. bis 18. Jahrhundert.

B. Seligsbergs Antiquariat (Inh.: F. Seuffer), Bayreuth. Katalog Nr. 315. Ansichten von Städten, Burgen, Schlössern usw.

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Hannover, Große Aegidienstr. 4. Telefon Nord 429
Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone":
BERLIN: Dr. Karl Schwarz, Berlin W. 30, Aschaffenburger Str. 20 / MÜNCHEN: Kurt Pfister, München, Kaulbachstr. 40 / WIEN: Dr. Heinr. Glück, Wien I, Grünangerstr. 10 / DEN HAAG: Dr. Otto Hirschmann, Ryswyck, Z. H., Leeuwendaal laan 61 / NEW YORK: Frank E. Washburn Freund, 120 Haven Avenue New York City
Verlag, Geschäftsstelle u. Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2
Telefon 13467

Erscheinungstermin

Heft	**8**	22. April
„	**9**	6. Mai
„	**10**	20. Mai
„	**11**	3. Juni

Redaktionsschluß

Heft	**8**	16. April
„	**9**	30. April
„	**10**	14. Mai
„	**11**	28. Mai

Neue Kunst
Hans Goltz
München

April-Ausstellung:
Gemälde und Graphik von
George Grosz
Neue Werke von
Carl Mense

Geplante Ausstellungen:
Mai: Paul Klee
Juni:
Charles Hofer-Genf
Juli:
Lehmbruck-Graphik

Ant. Creutzer vorm. M. Lempertz G. m. b. H.

Gegründet 1869 **Aachen** Fernruf 4619

Antiquitäten ∴ Gemälde ∴ Kunstauktionen

FRIEDRICH DEHNE

VERLAG FÜR MODERNE GRAPHIK

Fernspr.: 4911 **LEIPZIG** Tröndlinring 3

Demnächst erscheint:

DER SONNENGESANG
DES HEILIGEN FRANZISKUS
IN FREIER ÜBERTRAGUNG VON
FRANZ BRENTANO
Mit zehn Original-Radierungen von
ALOIS KOLB
Schrift-Titel und Satzanordnung von
WALTER TIEMANN

Folio. Einmalige Auflage von
200 numerierten u. signierten Exemplaren

Verl.-Nr. 23. Nr. 1-30 auf echt Kaiserl. Japan in echtem Halbpergamenteinband mit breitem Rücken. Jede Radierung vom Künstler signiert. *Subskriptions-Preis M. 600.— einschl. Luxussteuer.*
Diese Ausgabe ist bis auf wenige Exemplare vorausbestellt.
Verl.-Nr. 24. Nr. 31-200 auf Kupferdruckpapier in Luxuspapiereinband. Jedes Exemplar vom Künstler signiert. *Subsk.-Preis M. 300.— einschl. Luxussteuer.*
Nach Erscheinen Preiserhöhung.

+ Galerie Arnold +

Dresden + Schloßstraße 34

Frühjahrs-Ausstellung

Gemälde

Gille
Morgenstern
Burnitz + Bürkel + Eysen
Schleich + Spitzweg + Thoma + Steinhausen + Liebermann + Slevogt + Kuehl
Stadler + Dill + Jank + Modersohn
Hofer + Heckel + Pascin + Moll
Pechstein + Jaeckel
O. Mueller

Ab Mitte Mai 1920 Ausstellung
Aquarelle Dresdener Künstler

Alte Meister

Ankauf (Unter kunsthistorischer Leitung) **Verkauf**

Oskar Goldmann, München

Briennerstraße 53 (gegenüber Café Luitpold) Telephon: 27340

André Derain

Mit 12 Abbildungen / Von DANIEL HENRY

Kein Vorbild kenne ich, nützlicher dem Deutſchland der Stunde, als André Derain. Auch geiſtig beſtand die Blockade, die ſich um Deutſchland ſchlang. Zur Inzucht wurden die bildenden Künſte gezwungen durch dieſe Kriegsjahre. Kein fremdes Blut friſchte auf. Was geſchah? Daß, was Beiſpiel von außen nicht aufkommen ließ — oder doch zurückdämmte — nun üppig emporſchoß: die Durchſetzung der Malerei mit Literatur.

Das nämlich iſt die große Gefahr, die von je der deutſchen Malerei drohte. Nie hat dieſe ganz das klare Bewußtſein des echten plaſtiſchen Moments beſeſſen; immer lief ſie Gefahr, den plaſtiſchen Ausdruck mit dem literariſchen zu verwechſeln. Denn man glaube nicht, daß dieſer literariſche Ausdruck ein Plus bedeute: jedem Werke der bildenden Künſte knüpft er ſich an. Wie ſollte es möglich ſein, daß des Künſtlers Erregung nicht ſichtbar ſein Werk durchzittere? Stets wird ſie ſich dem Beſchauer mitteilen. Aber nicht ſie iſt es, die der Künſtler anſtreben ſoll, ſondern die Darſtellung ſeines Gegenſtands —, Formen, rein plaſtiſch erfaßt, und gebändigt im Gemälde. Binſenwahrheit iſt das: doch ging dieſe Binſenwahrheit vielen deutſchen Malern in den letzten Jahren verloren. Das macht: ſie muß Deutſchland ſtets neu vor Augen gehalten, von außen gebracht werden. Ihretwegen zogen Deutſchlands beſte Maler über die Alpen und über den Rhein, jahrhundertelang. Ihr Verluſt war es, der die vielen, die ihn erlitten, zu formlos-ausſchweifendem Lallen verleitete. Schön iſt Überſchwang der Gefühle, doch muß er, um andern ſich mitzuteilen, geſtaltet werden im ſinnlichen Stoff, der der Mitteilung dient. Oft ſchwärmt man von „Ausdruck" mit ſchäumendem Munde, weil man, der Mittel der Malerei nicht mächtig, nicht zur plaſtiſchen Geſtaltung gelangte.

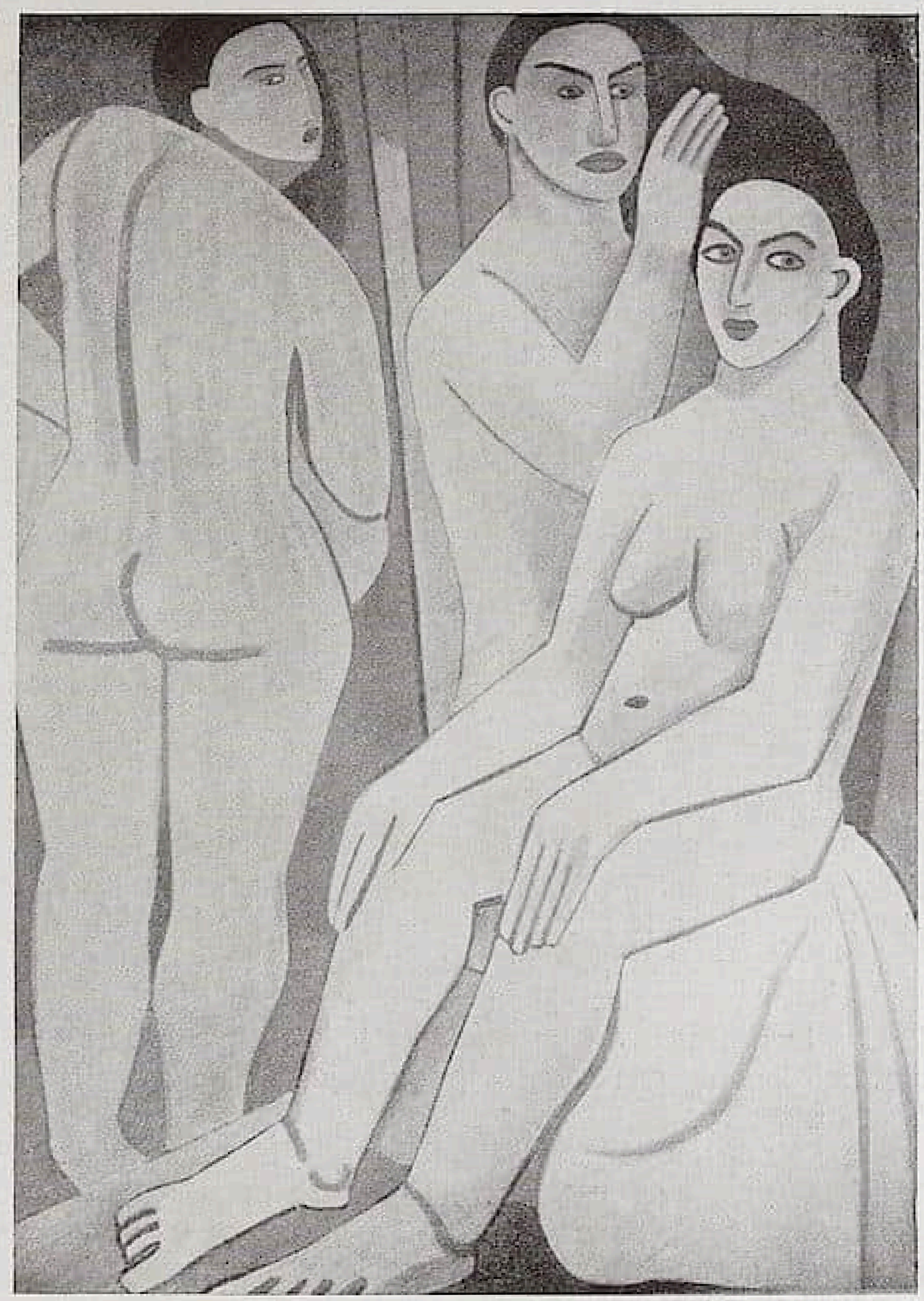
Was aber Geſtaltung ſei: kein Beiſpiel kann es beſſer lehren als das André Derains. Man hat dieſen Maler ſchon manchmal in gewiſſem Sinne deutſch genannt. Selbſtverſtändlich iſt das, ſo geſagt, falſch. Gemeint war wohl, daß er nicht Franzoſe ſei im Sinne der zarten Grazie, des heiteren Tanzſchritts eines Fragonnard oder eines Renoir. Sehr ſchwer und gewichtig iſt ſeine Kunſt, wie er ſelbſt. Grübeln und Mühen und hartes Schaffen iſt ſeine Arbeit. Der ſehr nüchterne, gar nicht leichtblütige Nordfranzoſe iſt Derain. Bedächtigen Schrittes geht er einher, als klebe noch an ſeinen Füßen die Scholle der weiten pikardiſchen Ebene, aus der die Seinen ſtammen. Es mag ſein, daß dieſer Nordfranzoſe wirklich Deutſchland näher ſteht als der große, heitere Renoir. Nicht gleichgültig iſt auch, daß er von Cranach mit warmer Liebe ſpricht. Sein Schaffen — eher als das vieler anderer Franzoſen — kann deutſchen Malern den Weg weiſen.

Eine Kunſt weiſer Klarheit iſt die Seine. Hier iſt ein Maler, der in Ehrfurcht die Formen und Farben des Gegenſtands betrachtet und liebt. Er, als erſter, drang durch zum wahren Weſen Cézannes. Der Fortſetzer des Alten von Aix iſt Derain: zwiſchen jenen und den Kubismus wird ihn die Kunſtgeſchichte ſtellen. In nackter Deutlichkeit hat er das Grundproblem der Malerei erkannt, die Erfaſſung der dreidimenſionalen Mannigfaltigkeit der Körperwelt auf der Fläche, in der Einheit des Gemäldes. Der Überwindung des Widerſtreits, den dieſe Aufgabe in ſich ſchließt, iſt ſein Lebenswerk gewidmet. Während aber ſeine Freunde Braque und Picaſſo im Kubismus eine Löſung fanden, die den gewohnten optiſchen Eindruck vom Gegenſtande beiſeite läßt, um dieſen Gegenſtand mit anderen Mitteln wieder erſtehen zu laſſen, geſtattet Derain dies ſeine Ehrfurcht vor der Körperwelt nicht. Er will uns auch den gewohnten Anblick der Körperwelt bewahren.

André Derain. Kompoſition (Skizze). 1907.

Gerade deshalb iſt dieſer große Künſtler dazu angetan, als getreuer Eckart am Wege zum Venusberg der formloſen Schwärmerei gar manchen deutſchen Maler zu retten. Das Beiſpiel des Kubismus iſt in Deutſchland nur ganz ſelten plaſtiſch verſtanden, ſondern meiſt nur mit futuriſtiſchem Krimskrams gemünzt, zu literariſchen Fabuliere-reien verwandt worden. Das aber iſt bei Derain nicht zu fürchten.

Da ringt ein Maler mit dem Gegenſtande, wie Jakob mit dem Engel. Da iſt die Demut vor den Dingen, und der Stolz, ſie aus der Vielheit zu erlöſen in der Einheit des Gemäldes. Da iſt Aufbau. Hier lerne der deutſche Maler, daß Aufbau nicht einfach gefällige Anordnung der Farbflächen iſt. Geſagt ſei ihm ein Wort des Künſtlers, das Derain ſprach, als er nach jahrelangem Sommeraufenthalt in Südfrankreich — im Sommer 1909 — nach Nordfrankreich überſiedelte. „Denn — ſagte er — im Süden iſt das Gemälde eigentlich ſchon fertig.“ Der formenarme, minder lyriſche Norden ſtellte ihm



André Derain. Die Toilette. 1908.

schwerere Aufgaben, die er vorzog. Nicht gefällige Anordnung heißt Aufbau. Aber daß es auch nicht genügt, die Fläche rhythmisch zu gliedern, lehrt uns Derain. Denn dies gäbe nur Ornamentik, angenehmen Wandschmuck — nicht Malerei. Daß vielmehr erst dann Aufbau vorhanden ist, wenn in den neuen Verhältnissen diese Flächen überwunden sind, und dargestellt zugleich die Verhältnisse des Seherlebnisses aus der Körperwelt, das am Ausgangspunkte des Werkes stand. Wie aber dies zu bewerkstelligen sei, ohne daß des Aufbaus Gerüst sichtbar erscheine, das sucht in rastloser Arbeit dieser Maler.

Ist es noch nötig, von der reinen Erhabenheit seiner Kunst zu reden? Von der klaren Bestimmtheit, die hier waltet, und von der großen Liebe, die schamhaft hinter karger Gebärde sich schirmt? Ich glaube nicht an die Macht des Wortes, Gefühle vor einem Gemälde zu vermitteln. Von den Zielen eines Künstlers kann man reden: dann aber soll ein jeder mit dem Werke selbst sich auseinandersetzen.

Über abstrakte Kunst

Von OTTO FLAKE

Vortrag im Züricher Kunsthaus anläßlich der ersten Ausstellung abstrakter Künstler (Lüthy, Giacometti, Arp, Janco, Picabia, Fr. Baumann u. a.), ein Beitrag zum Problem der Ungegenständlichkeit — nicht mehr als Beitrag, keine Fanfare, die andre blasen mögen. Ich bin durchdrungen von der Zeitlichkeit aller Methoden und Stile, aber eben darum darf ich für die Berechtigung eines neuen Lösungsversuchs eintreten. F.

Es gibt heute niemand, der nicht ein Impressionistenbild verstände. Bedenkt man, daß noch vor 40 Jahren die Impressionisten in Paris vogelfrei waren, so erscheint der Fortschritt erstaunlich. Aber es scheint nur so. Man kann zwar in der Tat von einem Fortschritt des Publikums sprechen, insofern sein Unverständnis einer bestimmten Kunstrichtung gegenüber zu Verständnis geworden ist; aber sobald nun eine neue Richtung auftaucht, ist das Verhältnis von Publikum und Künstler das ewig alte, jenes versteht diesen nicht.

Es gibt Künstler, die in bittre oder resignierte Worte ausbrechen, wenn sie dieses Unverständis des Publikums feststellen. Ich finde, daß sie Unrecht haben; sie bedenken nicht, daß jedes neue Kunstwerk, das sofort freundliche Aufnahme findet, verdächtig ist. Denn gewöhnlich sind es stoffliche Reize die auf das Publikum wirken, denken Sie an die Böcklinbegeisterung, die den Märchenthemen und der sogenannten poetischen Stimmung galt und es schwer macht, auch dem Künstler gerecht zu bleiben. Seltner sind es Reize der Ausführung, sie taugen dann nicht viel, bei Lenbach war es die pseudorembrandtsche goldbraune Sauce. Neulich sagte mir eine Dame, als sie eine moderne Erzählung gelesen hatte, sie müsse sie ein zweites Mal lesen, um sie zu verstehen, die Satzstellung, der Bau der Worte ermüde sie, und sie war erstaunt, als ich antwortete, es befriedige den Dichter zu hören, daß er nicht so leicht zu lesen sei. Sind Künstler nicht Vorposten der Kultur, können sie ihre Aufgabe, das Bestehende weiterzubilden, lösen, wenn sie den Leuten das vorsetzen, was sie schon kennen? Es ist zwar ein nahrhaftes Gewerbe, zu liefern, wonach Nachfrage besteht, aber es heißt die Kunst zur nützlichen Kuh machen.

Diese allgemeinen Vorbetrachtungen, überflüssig wie alle Einleitungen, schienen mir doch am Platz gegenüber einer Kunst, die wie die nachexpressionistische dem Publikum das Verständnis besonders schwer macht, weil sie überhaupt nichts mehr darstellt was ihm auch nur von fern bekannt ist, nämlich sowohl auf den menschlichen oder tierischen Körper als auf die Landschaft verzichtet; diese beiden Stoffkreise, die uns durch die ältere Kunst und die des 19. Jahrhunderts vertraut sind.

Und auch was die formale Seite angeht, so ist nichts mehr da was wir kannten, nicht Kolorit, nicht anatomische Richtigkeit (man kann nicht einmal mehr notieren, daß ein Bein verzeichnet sei), nicht Farbenfreude, nicht Duft, Aroma und wie die hübschen Sinnlichkeiten alle hießen. Statt dessen soll man Struktur, Statik, Balance, Gleichzeitigkeit, Gleichwertigkeit, lauter mathematische, unkonkrete, abstrakte Dinge suchen, und wenn man einen jüngsten Holzschnitt in der Hand hat, weiß man nicht, ob er nicht auf den Kopf zu stellen ist — aber dann wird er auch nicht verständlicher. Kurz, es steht gar mancher vor den Dingen der neuen Kunst wie das Horntier vor dem Scheunentor, und die Damen finden vielleicht im geheimen, daß die Kunst ungalant zu werden beginnt, nicht nur weil sie vom Hohen Lied des weiblichen Körpers nichts mehr hält, sondern auch weil sie jene letzte feine Dosis des Eros fortläßt, die früher ahnen ließ, daß die Kunst eine menschliche Angelegenheit sei.

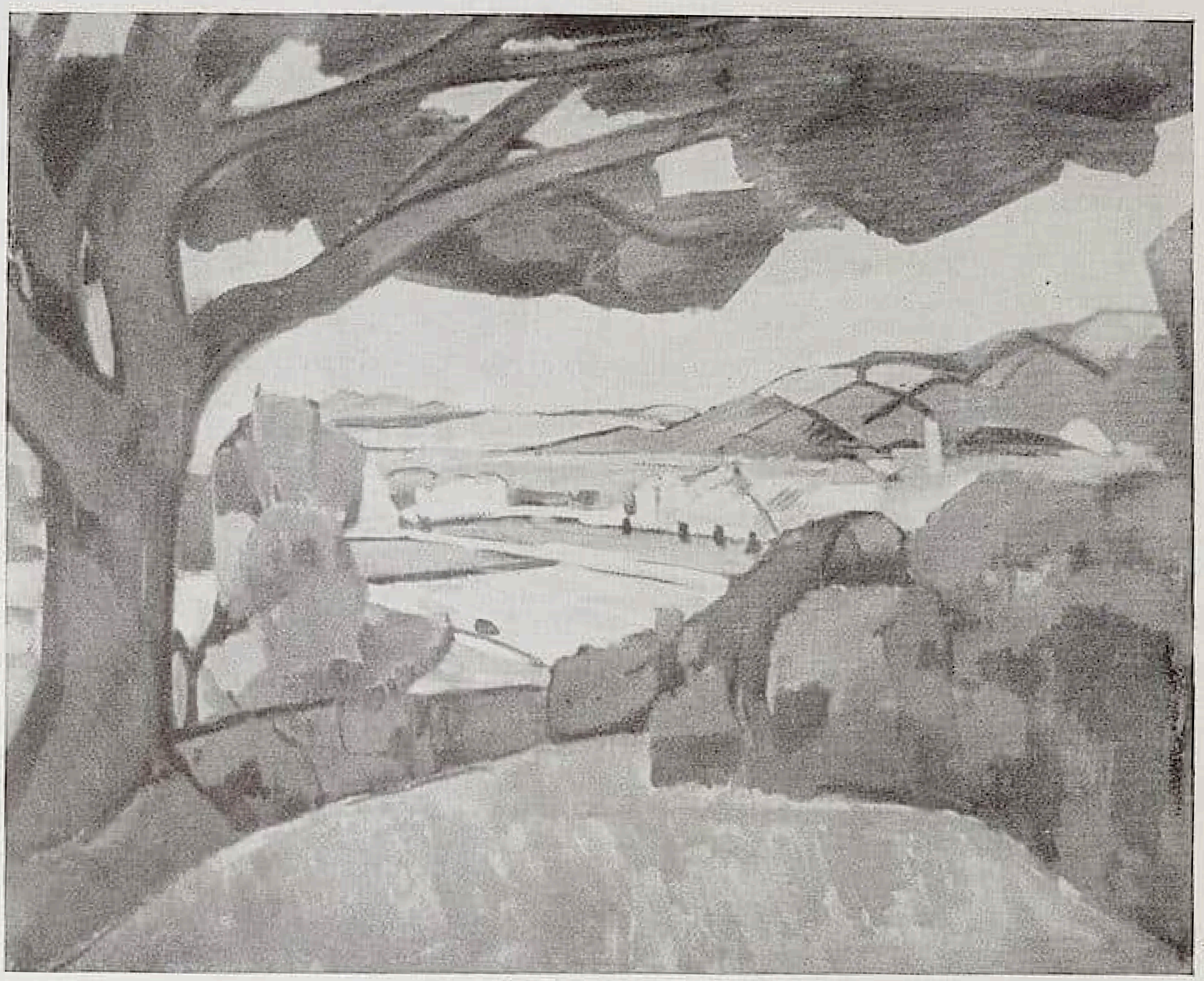
André Derain. Blumen. 1909.

Zu dem Auffatz von Daniel Henry „André Derain".

Die Kunſt iſt ſtreng, männlich, asketiſch, geiſtig geworden; die Nymphenfrühſtücke haben ſich in eine beſſere Vergangenheit zurückgezogen, zum Bedauern aller „Kenner".

* * *

Ich habe bisher leicht mit Ihnen geplaudert, ich ſollte nun ernſt zu ſprechen beginnen. Aber ich möchte vermeiden, eine Philoſophie der halbabſtrakten (expreſſioniſtiſchen) und ganz abſtrakten Kunſt zu geben. Weniger weil es Sie anſtrengen würde (die Kunſt iſt anſtrengend), als weil die Philoſopheme alle an der Ohnmacht ſcheitern, eine direkte Anſchauung zu vermitteln; denn Philoſophie iſt ihrerſeits auch keine direkte Benennung der Dinge, ſondern ein Mittel, das wie die Muſik nur durch die Geſamtatmoſphäre wirkt, die durch ſie erzeugt wird. Das zu Erklärende, die Kunſt, durch etwas erklären, was ſelbſt der Erklärung bedarf, das iſt nicht die richtige Methode. So beſchränke ich mich darauf, einige Geſichtspunkte zu geben, die ſo gewählt ſind, daß Sie verſtehen, wie überhaupt ein Künſtler dazu kommt, die bisherige Kunſt, die man ſummariſch als Wiedergabe und Nachahmung der realen Erſcheinungen definieren kann, als problematiſch, ungenügend, nur annähernd, unſelbſtändig zu empfinden, alſo die kühne Frage nach dem Wert der Kunſt aufzuwerfen.



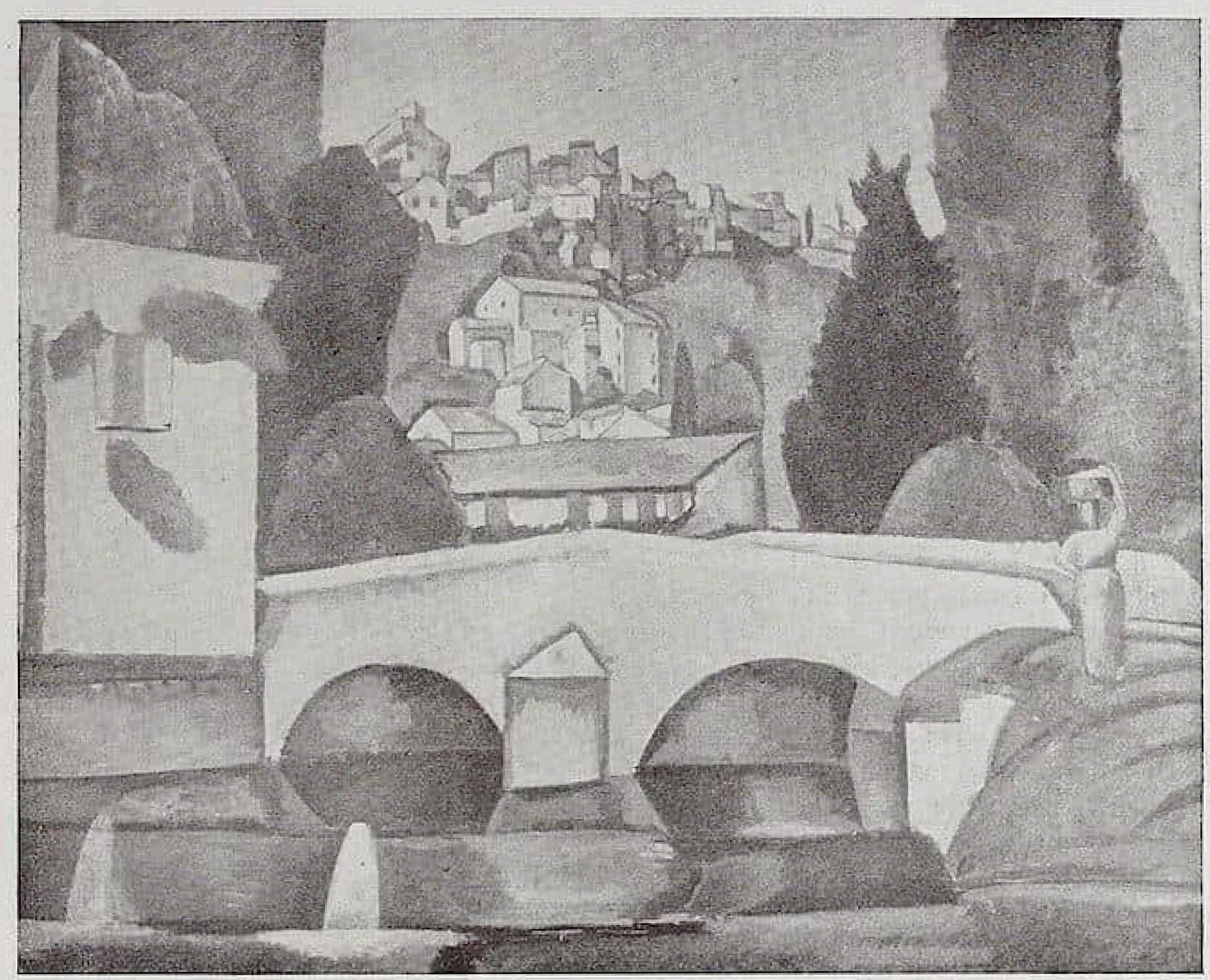
André Derain. Zu dem Aufsatz von Daniel Henry „André Derain". Martigues. 1908.

Erster Gesichtspunkt

Als ich vor dem Krieg zum erstenmal im Orient in einer mohammedanischen Moschee stand, vollzog sich in mir, der bisher den kubistischen Bildwerken wie vermutlich Sie nur abwartend gegenübergestanden hatte, ein entscheidender Vorgang.

Ich dachte in einem Raum, der kein Bild, keine Statue, kein erzählendes Relief, keine Erinnerung an Mensch- und Tiergestalt enthielt, an europäische Kunst nicht nur mit Gleichgültigkeit, sondern mit Abneigung. Ich weiß noch wie heute, was ich der Reihe nach überlegte. Zuerst überlegte ich, daß der Protestantismus, als Versuch, die sinnliche Religion in Geistigkeit überzuführen, richtig empfand und seine Verbannung des Bilder- und Statuenschmucks eine große ernste Idee war, wenn mir auch seine Lösung, die Nüchternheit, unglücklich erschien, denn Nüchternheit kommt von der Moral her und bleibt bei ihr hängen, so daß sie niemals einen Raum aus der Vorstellung aufbauen kann.

Dann dachte ich an die Meisterwerke unsrer Porträtmaler, an ihre Charakterköpfe, und fühlte zwar die Energie, mit der das Wesen eines bestimmten Menschen gestaltet wurde, aber doch auch den Zwiespalt, der darin besteht, daß man einerseits die Idee eines Mannes malt, also ganz geistig ist, andrerseits sich daran bindet, die Warze an seinem Kinn und die Härchen auf seinen Fingern nicht zu vergessen.



André Derain. Die Brücke bei Cagnes. 1910.
Zu dem Aufsatz von Daniel Henry „André Derain".

Dann dachte ich an ein Bild des Konrad Witz, das in meiner Heimatstadt Straßburg hängt: am Ende eines Kreuzgangs, in dem eine Gruppe Menschen steht, ist der Platz, auf dem Platz eine Pfütze, in der Pfütze das Spiegelbild der Gruppe. Ob nun Lustigkeit oder Treue den Maler zu dieser Genauigkeit geführt hat — es war doch darin die ganze Gebundenheit an Scherze wie Perspektive und Realität. Ich nannte sie damals erstmalig Scherze.

Dann dachte ich an niederländische Genrebilder, bereits mit einer absolut verwerfenden Feindlichkeit: diese Schlittschuh-, Trink-, Tanz-, Boudoirszenen waren die Selbstbespieglung einer bürgerlichen Gesellschaft ohne Dämonie, Metaphysik, Totalität. Nehmen Sie es mir nicht übel, wenn ich heute hinzufüge: der Impressionismus ist dieselbe Kunst derselben, wenn auch andersgekleideten Bürgerlichkeit, wie die berühmten gelben französischen Romane die Selbstbeschäftigung einer Gesellschaft sind, deren Höchstleistung die Dame, der Politiker, der Lebemann ist. Maupassant war ein großes Talent, aber er münzte sein geistiges Pfund in Realismus aus — von einem gewissen Augenblick an liest man ihn nicht mehr.

Auf dem Boden der Moschee im weißen Glaslicht von Scheiben, die keine figürliche Darstellung enthielten, lagen Teppiche, und ich dachte wie jeder Europäer an die bekannte Tatsache, die uns nur ein Kuriosum ist, daß der Orientale sich durch die Be-

trachtung ihrer Ornamentik, in der ebenfalls jede Erinnerung an die Gestalt fehlt, in einen uns unverständlichen Grad innerer Anschauung der Existenz versetzen kann. Nun, ich glaubte ihn zu verstehen.

Nicht durch das Sinnliche (sowohl im gewöhnlichen wie im philosophischen Sinn) abgelenkt, vermag er in jene Sphäre über den Dingen einzugehen, in der man nur noch die Rhythmik, also das Grundgesetz der sinnlichen Welt fühlt, und zwar in einer souveränen, überlegenen, rein feststellenden Weise fühlt. Und es war klar: indem er abstrakte Linien und abstrakte Formvariationen (auf dem Teppich) sah, löste sich ihm alles Konkrete in seine Elemente auf, und alle Einzelerscheinungen traten zurück vor dem Gott, der sie hält, dem Raum. Die europäische Kunst blieb beim Sinnlichen, auch wenn sie es — annähernd — durchgeistigte; die europäische Kunst war ein Kompromiß zwischen Ewigem und Zeitlichem (der Erscheinung), sie schuf aus dem Zeitlichen heraus, errichtete nicht über ihm die parallele aber ganz unabhängige geistige Welt; sie war dualistisch — monistisch kann man nur im Geist sein. Und als ich die Moschee verließ, war ein andres „Kuriosum" zu einer tiefen Idee geworden, das Verbot Mohammeds, die Gestalt abzubilden. Es war ein Verbot, das ein andrer Prediger des Zentralistischen hätte finden können, wenn er nicht an die Übung des Katholizismus gebunden gewesen wäre, Loyola.

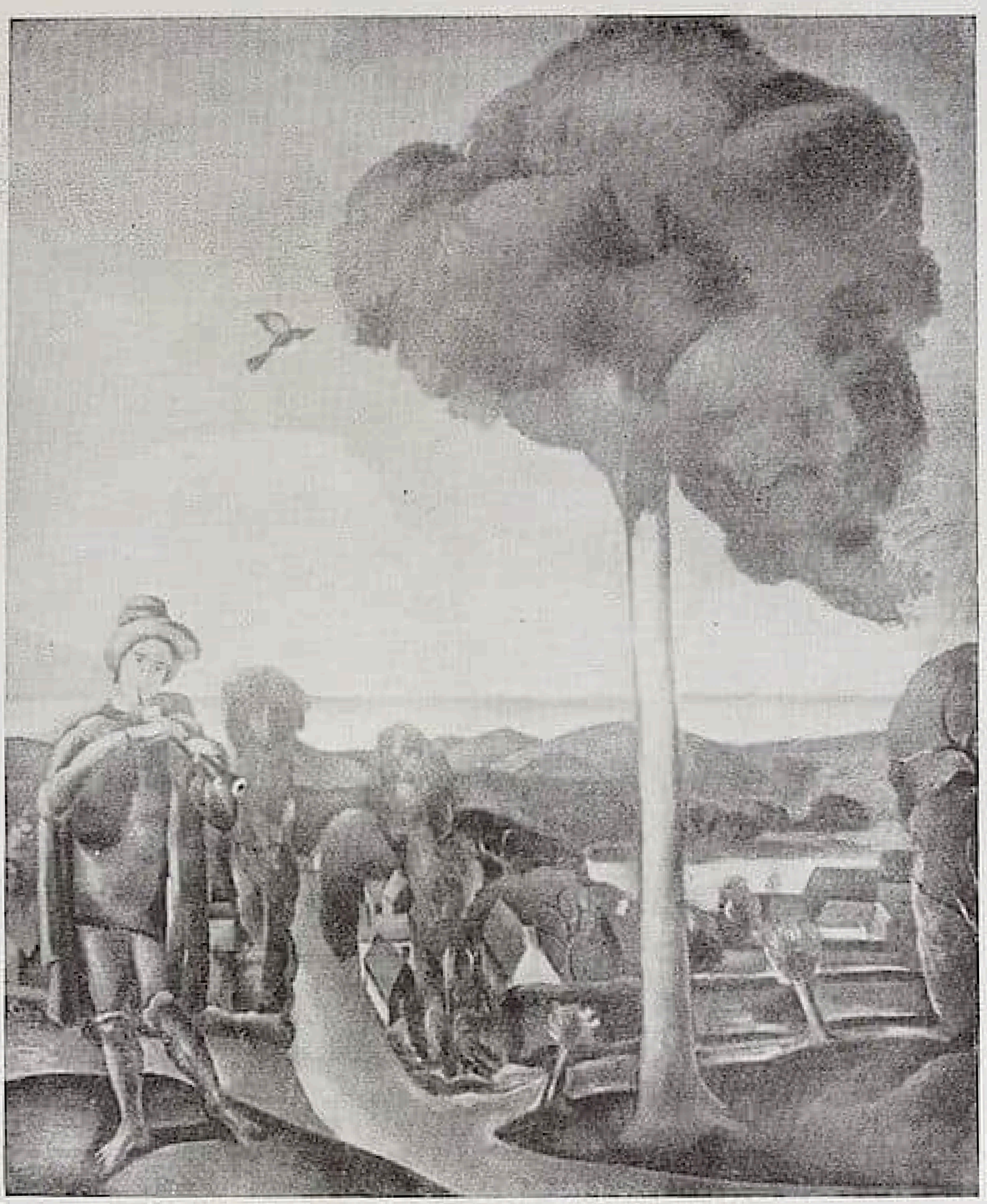
Bemerken Sie, wie oft ich ohne Absicht, nur aus dem Zusammenhang heraus, von Zentralismus, Monismus, Geist, Unsinnlichkeit sprach: hier haben Sie, wenn Sie wollen, den philosophischen Kern der abstrakten Kunst: die souveräne Idee, die einheitlich die Welt der Erscheinungen ordnet. Kein Anhänger der Renaissance, kein Impressionist, kein Hellenist kann das; sie können sich alle nur an dem aussichtslosen Kampf mit den Erscheinungen abmühen, indem sie die Erscheinungen, deren Vielzahl unendlich ist, unermüdlich abmalen und abformen.

Zweiter Gesichtspunkt

Damit komme ich zu einem neuen Gesichtspunkt. Sie alle kennen Maler, die von ihrem zwanzigsten bis siebzigsten Jahr der eine Waisenmädchen, der andere Spargel, der dritte jene Wiese mit der Kuh malt, die durch Recht der Gewohnheit sein anerkannter Privatbesitz geworden ist; und Sie kennen Plastiker, die ebenso von der Frühzeit ihres Alters bis zur Spätzeit Frauenkörper formen.

Die Gesellschaft hat sich daran gewöhnt, daß es einige unter ihnen gibt, die ein Atelier haben und nun Mädchen oder Bettler bitten, ihnen zu stehen und zu sitzen. Der Bürgersmann hat nicht mehr den Mut zu gestehen, was er innerlich denkt: daß ihm diese Beschäftigung der Künstler genannten Mitbürger komisch, zwecklos und maniakalisch erscheint. Hätte er nur den Mut, das zu sagen; dann wäre uns allen geholfen, dann könnten wir uns zusammen hinsetzen und als intelligente, gleichberechtigte Menschen die Frage besprechen: was hat zu geschehen, um zu vermeiden, daß das Lebenswerk von fünf Malern in 1000 Waisenmädchen, 2000 Spargelbündeln, 3000 Wiesen besteht, also ein Großbetrieb von Illusionen wird, wie einer Uhren oder gar Würste im Großen herstelll. Uhren und Würste haben ihren Wert, weil sie benutzt werden: die Kunst will Wert werden, indem sie Dienst wird. Wie ist das möglich?

Früher, im ersten Mittelalter etwa, als das irdische Leben in allen seinen Äußerungen ein Symbol, eine Parallele zum himmlischen Gottesstaat sein sollte, diente auch die Kunst dieser Idee des Staates Gottes auf Erden. Indem sie Legenden malte, indem sie nie einen Charakterkopf um seiner selbst willen, sondern betend oder als Stifter des



André Derain. Der Dudelsackpfeifer. 1911.
Zu dem Aufsatz von Daniel Henry „André Derain".

Altarbildes malte, wies sie auf die Vorstellungen des religiösen Denkens hin, auch die Reliefs an den Kirchentüren taten es. Die Kunst war Dienerin, man kann sagen, sie war anwendende Kunst; sie wollte nicht wie heute Zimmerschmuck sein, sondern noch der Schmuckidee lag die seelische Idee, der Gedanke der totalen Gotteswelt zugrunde. Die Kunst ging vom Auftrag aus und zwar nicht vom merkantilen, sondern vom sozialen Auftrag, den die alles umfassende Kirche gab. Man soll gewiß nicht verwerfen, daß einer sich damals eine Kopie des in der Kirche hängenden Gemäldes ins Privatzimmer hing, weil sie ihm gefiel, das wäre töricht; aber man soll nicht vergessen, daß nicht darum Kunst gemacht wurde. Der Zusammenbruch des irdischen Gottesstaates, den die Renaissance beendete, beraubte auch die Künstler der Möglichkeit, im Dienst der Einheitsidee zu arbeiten, und züchtete erst die Erscheinung des Malers, der die Dinge um ihrer selbst willen abmalt.

Man macht immer die Philosophie auf das was ist, darum sagt heute der Maler: ich male Spargel und Wiesen, weil es mir Freude macht. Diese Freude aber ist selbstverständlich und ein schwacher Ersatz dafür, daß man einst deswegen realistisch malte, weil man durch das abgebildete Geschöpf den Schöpfer direkt preisen wollte: es be-

André Derain. Zu dem Auffaß von Daniel Henry „André Derain“. Ausſicht auf Vers. 1912.

ſtand damals eine klare Arbeitsteilung, der Prieſter vertrat Gott, der Soldat kämpfte für ihn, der Maler und der Architekt taten ſich zuſammen, um ſeine Kirche, nicht ſeine Kirchen zu bauen.

Was können wir heute tun? Wieder die irdiſche Geſellſchaft nach dem Vorbild der himmliſchen einrichten? Das iſt unmöglich, unſer Gottbegriff hat ſich ſo gewandelt, daß die himmliſche Hierarchie keine Rolle mehr ſpielt. Gott iſt uns das Gefäß geworden, das alles umfaßt, alſo eine rein geiſtige Vorſtellung, deren einzige vorſtellbare Projektion der Raum iſt.

Der Raum iſt Gott — hier iſt der Weg gegeben, die Kunſt von der tragiſchen Produktion von beziehungsloſen Bildern und Statuen zu befreien, und hier iſt der Grund, weswegen die nachimpreſſioniſtiſchen Künſtler ſo radikal das Bild im Rahmen verwerfen.

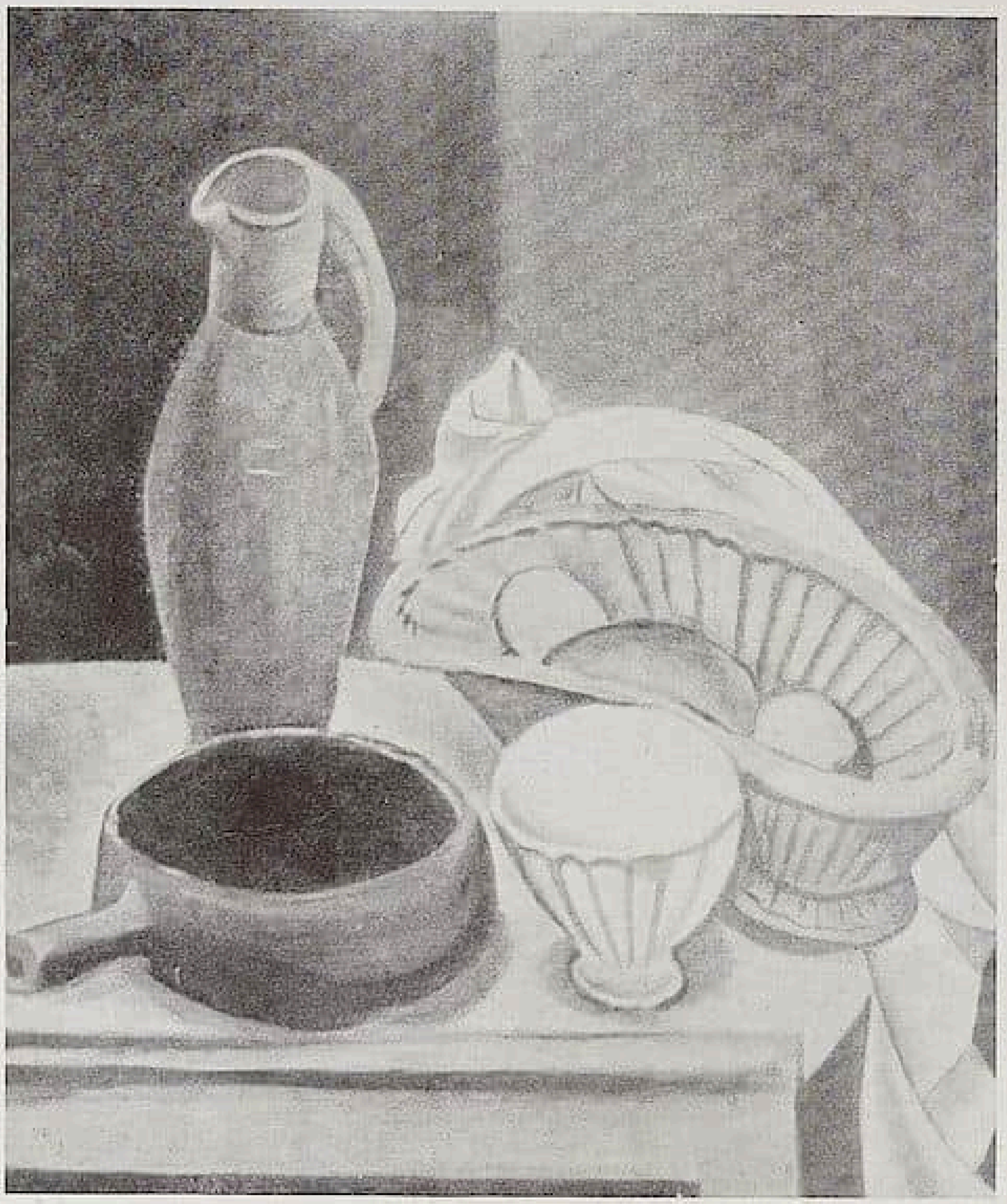
Das Bild iſt der verwaiſte Ausſchnitt aus der Natur; der Rahmen iſt die Abgrenzung, der Schnitt durch den nährenden Nabelſtrang, recht eigentlich das Symbol dafür, daß die Beziehung zum Totalen abgebunden wurde. Einige begannen, zur Verblüffung des Publikums, auch den Rahmen zu bemalen, um den Rahmen vergeſſen zu machen — das iſt natürlich eine hilfloſe Verzweiflungstat, die man freilich nicht verlachen darf. Die Hilfloſigkeit wird ſchwinden, ſobald der Maler nicht mehr im Atelier Bilder malt, ſondern wieder im mittelalterlichen Sinn anwendende Kunſt treiben darf: im Dienſt des unperſönlichen Gottes Raum.

André Derain. Pinienwald (Martigues). 1913.

Zu dem Aufsatz von Daniel Henry „André Derain".

Ich möchte Ihnen sagen, welche Sehnsucht unter den hier ausstellenden Malern und Plastikern ist, zusammen mit dem Architekt Räume so zu gestalten, daß, wenn der Architekt den Bau übergibt, auch ein für allemal sein malerischer und plastischer Schmuck erledigt ist: das Relief des Plastikers in die Wand eingemauert, das Bild des Malers auf die Wand gemalt — aber beider Arbeit aus der Idee des Raumes gestaltet, das heißt nicht mehr reale Abbilder von draußen, sondern ebenso mathematisch, ideel, abstrakt wie die Gottesidee Raum. Es handelt sich also nicht mehr darum, Festsäle mit Schützenaufzügen, Aulen mit Studentengruppen zu schmücken: wenn Sie bedenken, wie ein so starkes Temperament wie Hodler mehr und mehr zu einer Stilisierung d. i. Zusammenballung kam, dann stehen Sie unmittelbar vor der letzten Verwandlung, die das Thema des Gegenständlichen gänzlich verläßt.

Die Absage an das Bild heißt nicht, daß nun überhaupt keine Bilder mehr gemalt werden sollen. Das Bild wird immer die beste Methode bleiben, wie der Künstler sich mit dem Stoff auseinandersetzt, sowohl mit dem Material wie Farbe, Leinwand, Papier, Holz, Wolle, Stein usw., als mit der Stofflichkeit der Erscheinungen, die wir Welt nennen. Lüthy, ein eminentes Talent, das mehr und mehr mit allen Zwischenstufen von der Realität zur Abstraktion fortschreitet, indem er die sinnliche Erscheinung hinter Schleier zurücktreten läßt, bis dann dieses Zurücktreten zum endgültigen Abschied wird,



André Derain. Stilleben. 1913.
Zu dem Aufsatz von Daniel Henry „André Derain".

Lüthy empfindet immer wieder das Bedürfnis, einen realen Gegenstand zu malen; aber das sind ihm private Auseinandersetzungen, vergleichbar den technischen Übungen des Pianisten, und so wird es in Zukunft sein: das Bild im Rahmen wird eine sekundäre Rolle spielen, das Primäre wird die Raumgestaltung. Das heißt, daß Malerei und Plastik viel von ihrer Selbständigkeit zugunsten der Raumarchitektonik verlieren, aber das wiederum, daß sie wie ehemals zu Dienern der neuen Religiosität, des philosophischen Gedankens des Raumes werden.

Die Vergeistigung der Maler und Plastiker, die zu rein sinnlichen Künstlern nämlich Nachahmern des Bestehenden geworden waren, bedeutet, daß sie in den Dienst des Raumes treten, und da der Raum ein Abstraktum ist, versteht man, weshalb ihre neue Kunst abstrakt wird.

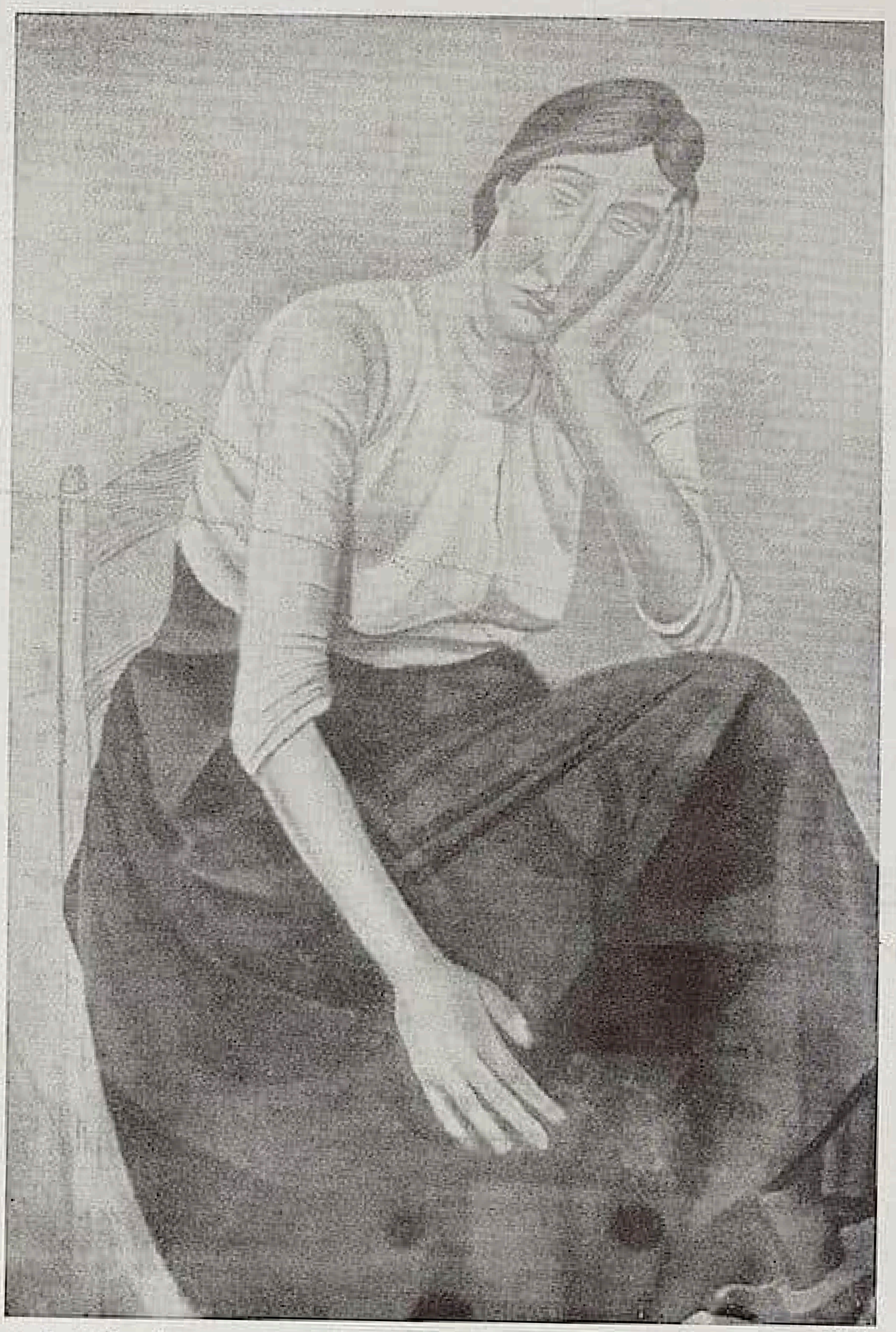
Dritter Gesichtspunkt

Der Künstler geht an einem Sommerabend vom blühenden Berg zur Stadt. Die Schönheit des Abends, die Lust der Üppigkeit und die schwere mystische, fast totenhafte Starre der Üppigkeit erregen ihn: heftiger gebieterischer Wunsch, Erregung zu gestalten. Welchen Weg schlägt er ein?

André Derain. Der Globus. 1914.

Zu dem Aufsatz von Daniel Henry „André Derain".

Er wählt die wesentlichen Merkmale des Abends und malt: die Kastanienkronen mit den Kerzen, den sanften Flieder oder das düstere Grün der Wege im Schatten, je nachdem er die Luft oder die Starrheit stärker empfindet. Ist er von freundlicher, lyrischer Art wie Hans Thoma, malt er den lieben Mond, der gelb wie ein Gebäck ist, und gar noch den Geiger dazu, damit die herzliche Beziehung nicht fehle, oder, bei strafferem, sachlicherem Temperament malt er Mond und Geiger nicht hinein. Aber so oder so, er sucht dem inneren Wesen des Abends beizukommen, indem er sich an die bestehende Manifestation eines X, die wir eben Sommerabend nennen, hält und sie, mehr oder weniger sichtend, variierend, nachhelfend, verstärkend, fortlassend, noch einmal nachschafft, genau wie der Epiker tut, der in seiner Novelle ebenso beschreibt, nacherzählt.



André Derain. Sitzende. 1914.
Zu dem Aufsatz von Daniel Henry „André Derain".

So sind schöne starke Bilder entstanden. Und doch, dringt dieser Maler mit diesem Mittel wirklich in das Innere des Phänomens Abend vor, dorthin, wo das Phänomen, gleichsam oder wirklich, geboren wird, im Schoß der Existenz? Je stärker das Temperament des malerischen oder epischen Künstlers ist, desto stärker wird deutlich, was ihn treibt, etwas Schönes, mit dessen Dasein er sich eigentlich begnügen könnte, noch einmal darzustellen: es ist der Wille, die Kraft, die Gott oder Natur zur Schöpfung des Abends brauchten, restlos selbst zu fühlen, nein selbst zu sein. Führt diese Gewalttätigkeit zum Ziel? Nein, denn sonst würde der Maler nicht unermüdlich das gleiche Thema von neuem in Angriff nehmen: wäre es einmal ganz gelöst, bliebe es einmalig.

Was liegt vor? Eine unbefriedigende Methode. Die Idee des Abends, die man auch Anschauung nennen kann, läßt sich nicht ganz erfassen, indem man bei der sinnlichen

André Derain. Mädchen. 1914.
Zu dem Aufsatz von Daniel Henry „André Derain".

Form stehen bleibt, in der sie sich nur anschaulich manifestiert; das Totale läßt sich nicht erfassen, indem man seine Einzelverwandlungen reproduziert.

Die Gewalttätigkeit, das Erzwingenwollen, ist aussichtslos, und so ergibt sich die Tragik, die alle Künstler fühlen, daß, wenn sie fünfzig Jahre lang gemalt und geschrieben haben, das Eigentliche nicht gesagt worden ist, aller Fanatismus der Arbeit nicht zur Ruhe führt. Das haben viele schon empfunden; der Unterschied ist nur, daß wir den Mut haben zu sagen: es liegt eine ungenügende Methode vor.

Kehren wir zum Sommerabend zurück. Es geht ein lyrischer Dichter oder ein Musiker durch ihn. In ihrer Sensibilität empfinden sie die Schönheit und die tödlichen Hintergefühle des sterblichen Schönen mindestens so stark wie der Epiker und der Maler, diese Augenmenschen. Wie lösen sie ihre Erregung? Durch Gedicht und Musik,

also bereits durch etwas ganz anderes als Beschreibung: bereits durch eine selbständige Zusammenstellung und Statik von Empfindungen, die nicht direkt, jedenfalls nicht konkret sichtbar real im Abend waren. Hier haben Sie in reineren, unsinnlicheren Künsten bereits eine starke Abstraktion, deren Kern ist: Abwesenheit der Gewalttätigkeit, ein sehr starkes aber unheftiges Verständnis dafür, daß ein Phänomen der Existenz, hier also der Abend, nicht durch Anschaulichkeit, sondern nur durch Anschauung erfaßt werden kann. Und diese Anschauung ist so fern von Gewalttätigkeit, daß sie Friede ist: der Dichter und der Musiker sind in diesem Fall dem Glück, der Gelassenheit, der Demut näher als der Maler, der eher der Sinnlichkeit untertan bleibt, weil er die sinnliche Form nicht verläßt.

Jener Dichter und zumal der Musiker gehen heim und gestalten den Eindruck des Sommerabends, indem sie mit ganz anderen Mitteln als den sichtbaren Bestandteilen des blühenden Abends eine Welt über der realen Welt errichten, die parallel, aber nicht kongruent ist. Sie geben in Ton oder Wort gewissermaßen nur noch Kurven der Erregung — und das eben ist Abstraktion.

Ist es nun nicht denkbar, daß auch ein Maler so intelligent und reif sei, daß er dem heftigen primären Drang der ersten Erregung nicht nachgibt, daß er die sentimentale Theorie, es gebe nichts Wichtigeres, als jedes Gefühl sofort zu notieren und anderen vorauszusetzen, verabschiedet? Wie handelt er in diesem Fall? Nun, auch er geht heim und gestaltet jetzt genau wie der Musiker die innere Kurve der Erregung, schafft Gebilde von Linien und Farben, in denen nichts mehr von dem äußeren Anlaß der Erregung zu finden ist, keine Kastanienkronen mit Kerzen, keine botanisch benennbare Einzelexistenz. Je nach seinem Naturell oder auch nur nach der Stimmung des Tages werden diese Gebilde sanft oder dramatisch oder gemischt sein; die Vision der Bäume findet vielleicht ihren Niederschlag in vegetativen pflanzenhaften Formungen; die Kompliziertheit der Empfindungen, denen ein Individuum im Sommerabend ausgesetzt ist, verrät sich etwa in einem Über- und Nebeneinander, einem Kurz oder Lang, mit einem Wort, in einer Dynamik des Aufbaus. Mein Freund Arp arbeitet so und was er sucht, ist: die unmittelbare Sinnlichkeit geistig, ungewalttätig, in ein Glück zu verwandeln; die Spuren der momentanen Erregung verlieren sich, es bleibt ein Dokument eines Spannungszustandes. Sehen Sie Giacometti an; ich wählte nur zufällig das Beispiel des Sommerabends, Giacometti malt ihn: die Pflanzen sind kosmisch rotierende Gebilde, Protuberanzen und nächtliche Sonnen geworden.

Schließen wir auch den Bildhauer nicht von dem Sommerabend aus. Er geht heim und modelliert — einen Mädchenkörper. Das scheint zwar, weil Bäume und Gärten im Abend nichts mit den weiblichen Formen gemeinsam haben, eine Entladung der Erregung durch ein gänzlich anders geartetes Mittel zu sein, wie wir es beim abstrakten Maler feststellten; aber es scheint nur so, denn in Wirklichkeit liegt vielmehr eine Gleichung vor: sinnliche Erregung löst sich durch Gestaltung der sinnlichen Form der Einzelexistenz. Für mich heute hat der Ausweg des Bildhauers eher etwas Groteskes, wie sein Dasein mit Modellen und der ewige Ruck des Kopfes zwischen Ton und Vorbild etwas Groteskes hat. Es gibt in jenen Grenzgebieten der Psychologie, wo die seelischen Vorgänge halb pathologisch, halb allen gemeinsam sind, Erscheinungen wie die, daß ein Mensch seine Erregung nur einschalten kann, wenn eine ihm eigentümliche, jedem anderen komische Bedingung eintritt. An solchen Fetischismus würde mich der Bildhauer erinnern, der sich von der Impression eines Sommerabends nur befreien kann, indem er die menschliche Gestalt formt — er wäre also immer und unter allen Um-

ständen an den menschlichen oder gar nur weiblichen Körper gebunden. Mancher mag in der Tat so gefesselt sein, weil das Sensuelle bei ihm das Primäre ist, aber es läßt sich natürlich ebenso bestimmt behaupten, daß nur Zucht und deren Voraussetzung, das grundsätzliche Aufwerfen der Frage nötig ist, ob es schon das Höchste sei, der allerersten Erregung, dem Gefühl schlechthin, nachzugeben.

Wer dem Gefühl nachgibt, ist ungeistig; wer es ausreifen läßt, bis es auf die direkte, oberflächenhafte Entladung verzichtet und eine der Musik analoge, unreale Sprache findet, ist geistig, weil nun noch die feinen, intimen Drüsensäfte des Philosophischen, der denkenden Ordnung hinzutreten. Auch der Plastiker wird dann abstrakt, ohne Erinnerung an die sinnlichen Formen der Einzelgeschöpfe formen können, wie es z. B. Janco tut, der nicht mehr erzählende, sondern flächenmusikalische Reliefs bildet, in denen Sie alle Feinheiten der Proportionierung, alle Mystik, Schatten und Licht direkt, enthüllt, finden können.

* * *

Es ließe sich noch manches, vieles, unendliches sagen. Es läßt sich unsere Kunst mit einer kommenden Philosophie größten Stils verbinden, die dem Mensch vielleicht ein unbeschreiblich tiefes Gefühl verleihen wird, Geschöpf des Alls zu sein, ein Gefühl, in dem eine Liebe und Güte ungeahnter Intensität, die wirklicher Friede sein kann, mit einer irdischen Vergöttlichung der Raumidee die große Einheit eingehen wird. Davon wollen wir heute nicht sprechen. Ich will nur noch auf einen Einwand eingehen, den mir der Bildhauer machen wird: ob ich leugnen wolle, daß vom Apoll von Tenea bis Michelangelo und Rodin die Darstellung der konkreten Körperformen unsterbliche Leistungen vollbracht habe.

Es verhält sich damit wie mit dem Bild im Rahmen: wir einigten uns, daß das Bild immer seinen sekundären Wert behalten wird: so war auch die Gestalt des Einzelgeschöpfs ein großes Arbeitsfeld. Aber dieses Feld ist erschöpft, es ist tatsächlich nach Millionen Abwandlungen von Arm, Bein, Torso, Kopf und nach einer nie unterbrochenen Kunstübung von Jahrhunderten nichts Neues, Wesenhaftes mehr der menschlichen oder tierischen Figur irgendwie abzugewinnen, und wie ihr euch auch dreht, aus euren Schöpfungen scheint aller Enden die Vergangenheit heraus, Donatello oder Michelangelo oder Rodin. Rodin ist ein ausgezeichnetes Beispiel; er stand, seine wunderbaren Zeichnungen der Kambodschafrauen beweisen es, unmittelbar vor dem mathematischen Über- und Jenseitsrealen. Es ist wahrscheinlich, daß nach ein, zwei, drei Jahrhunderten, die nach meiner Überzeugung den Sieg und Ausbau der abstrakten Kunst bringen, die Menschen wieder staunend, erschüttert, sehend sich den Offenbarungen der konkreten Erscheinungen zuwenden werden. Aber heute für uns vollzieht sich unaufhaltsam der Übergang der anschaulichen Kunst zur geistigen, die große Kunstwende, denn die konkrete Kunst ist ausgeleert, kein besserer Beweis als die Massentragik, von der die durch sie betroffenen Künstler nicht reden, die Desorientierung, die Zersetzung, das Schwanken derer, die von der Tradition nicht lassen, weil die Betrachtung der Welt sie immer wieder auf das Naturalistisch-Reale-Illusionistische verweist, und doch fühlen, daß ihrem Glauben die Zufuhr aus dem Metaphysischen fehlt. Es ist die Tragik der Religiosität, die Gott und Idee nicht nach dem Geheiß einer neuen Zeit umwandeln kann.

DER KUNSTSAMMLER
Von Sammelwesen und Kunstereignissen

Ein neues Verfahren zur Meisterbestimmung und Ergebnisse desselben

Von LEOP. OELENHEINZ-Coburg

Vorbemerkung des Herausgebers

Die nachfolgenden Ausführungen machen zum erstenmal die breitere Öffentlichkeit mit einem Verfahren bekannt, das — zwar noch in den Anfangsstadien befindlich — dennoch berufen sein dürfte, für die Folge der Kunstwissenschaft ein wichtiges Hilfsmittel bei allen Fragen der Echtheit und der Meisterbestimmungen darzubieten. In jahrelanger Arbeit hat Prof. Oelenheinz die Grundlagen für die praktische Verwendung des siderischen Pendels im Dienste der kunstgeschichtlichen Forschung gefunden. Wer — wie der Schreiber dieser Zeilen — Zeuge der mehr als verblüffenden experimentellen Versuche gewesen ist, wird sehr bald eine anfangs begreifliche Skepsis dem Pendel gegenüber überwinden, dessen Bedeutung auch für andere Gebiete wie Kriminalistik, Psychopathie pp. längst erwiesen ist, obwohl es auch hier noch jahrelanger Arbeit bedarf, um ein für die praktische Verwendbarkeit fundiertes Grundsystem zu entwerfen. Die Versuche von Prof. Oelenheinz, einem Verwandten des bekannten Hofmalers gleichen Namens, sind — zunächst nur in engen wissenschaftlichen Kreisen vorgetragen — geeignet, dennoch berechtigtes Aufsehen zu erregen.

Der Wunsch, die Unsicherheiten der Meisterbestimmung, namentlich von Gemälden, welche ursprünglich lediglich auf Grund langer Erfahrung im stilkritischen Vergleichen nach verschiedener Richtung und „gefühlsmäßig“ erfolgte, möglichst zu verringern, führte auf die Verfahren von Prof. Lawry und Exz. Rählmann. Man kann diese die mikroskopischen nennen. Das eine vergrößert die Gemälde äußerlich, so daß der Pinselstrich ganz klar wird, das andere vergrößert die Struktur innerlich und stellt die Zusammensetzung der Farben klar. Dazu gesellte sich das Verfahren von Dr. Faber-Weimar, welcher Röntgenbilder herstellte und dadurch ebenfalls wertvolle Einblicke in den Bau von Gemälden gewann (Museumskunde, Bd. X, S. 155 ff.), aus dessen Eigenheiten sich, wie bei den vorgenannten Methoden, ein Urteil über Echtheit je nachdem ermöglicht.

Dazu kommt als neues, anders geartetes Verfahren die Meisterbestimmung mittels des Wünschelrings, auch siderischer Pendel genannt, bzw. der Wünschelrute selbst. Es mag verwunderlich erscheinen, daß ein Ring oder sonst ein Pendelkörper am Seidenfaden (etwa 30 cm lang) zwischen Daumen und Zeigefinger gehalten — das eben ist die einfache Form und Handhabung des Pendels — anzeigen solle, ob ein Gemälde echt oder unecht ist. Es werden sich Stimmen des Zweifels erst recht erheben, wenn gesagt werden muß, daß man nicht einmal das Urgemälde selbst nötig zu der Untersuchung hat, sondern, daß eine unretouchierte Photographie, ja sogar eine Autotypie,

dieselben, wenn nicht bessere Dienste tun. Und doch ist es so. Verfasser hat aufgabenmäßig vielfach auf diese Weise z. B. Exzellenz v. Bode in Berlin (am 21. I. 18) nach Photographie die übermalten und die unberührten Stellen der Tizianischen Venus im Kaiser-Friedrichmuseum in kurzer Zeit sagen können, mit der Wirkung einer Empfehlung v. Bodes an Geheimrat Friedländer. Und diesem konnte Verfasser als Aufgabe die Identität eines Originalbildes mit einer dazugelegten Photographie dartun. Eine Reihe von fünf Aufgaben Dürer und Burgkmair betreffend, konnte (am 18. XI. 15) Verfasser vor dem versammelten Personal des Germanischen Museums und den beiden Direktoren v. Bezold und Dr. Hampe, in Übereinstimmung mit den ihm unbekannten wissenschaftlichen Ergebnissen, ebenfalls nach Photographie lösen usw. An den Originalen des Wiener Museums hat Prof. Dr. M. Benedikt, mit dankenswerter Förderung durch Dr. Glück, mit der Wünschelrute selbst Versuche ausführen können. So dürften die Zweifel an der Brauchbarkeit des neuen Verfahrens zurücktreten.

Wie wirkt nun der Wünschelring, wie ist es möglich ihn zur Erkennung der Meister zu verwenden? Dies deutlich zu machen müssen wir auf einiges Geschichtliche und Grundsätzliche eingehen.

Der Schriftsteller Kallenberg in Bayreuth fand kurz vor dem Krieg, daß der von Goethe in den Wahlverwandtschaften II. Kap. 11 in seiner Handhabung und Wirkungsweise beschriebene Pendel nicht nur über den „Wesen", sondern auch über ihrer Photographie in der Hand des Sensitiven von selbst, ohne äußeren Antrieb je nach dem Wesen differenzierte — und zwar mit dem Wesen identische, d. h. mit dessen Eigenschwingungen übereinstimmende — Bahnen beschreibt. Der Pendler muß es nur so weit gebracht haben, sein eigenes Wesen in einen labilen, astatischen Zustand zu versetzen. Auch muß er frei von irgendwelchen noch so feinen äußeren Störungen arbeiten können. Die Schwingungen des Pendels sind bald Kreisungen, Ellipsen, Strichungen, Sternungen und die Verbindungen dieser Formen. Der Pendelkörper wird unbeirrt durch Bewegungen, etwa wie die im Schnellzugswagen auftretenden[1], „in entschiedenem Wirbel fortgerissen" (Goethe). Auch die Zahl der Schwingungen kommt in Betracht. Es tritt ein Ruhepunkt ein, dem meist keine Wiederholung der Schwingungen — es sei denn daß man den Pendel absetzt — folgt. Auch ganz bestimmte Empfindungen treten oft auf. Einfache Körper, wie Metalle, haben unter sich, aber nicht in den einzelnen Stücken verschiedene Schwingungen, Tiere nach den Geschlechtern weiter differenzierte, Menschen je und je unter sich verschiedene Bahnen. Doch nicht nur der einzelne Mensch und sein photographisches Bildnis sind schwingungsidentisch, — auch seine Tatspuren in Handschrift, Malerei, Kupferstich usw., sind es mit dem Urheber. Ebenso die Photographie davon, ja auch die Autotypie, vermöge einer Imprägnationswirkung, wie Prof. Dr. M. Benedikt dartut. Auch die Erkenntnis der Wirkung der Handschrift im weitesten Sinn ist Kallenbergs Verdienst. Es ist klar, daß, wenn jeder Mensch vom andern verschiedene Schwingung hat, auch jeder über demselben Wesen andere Schwingungen haben muß. Das Gesamtergebnis muß aber natürlich aufs Gleiche führen. (Gesetz der persönlichen Gleichung.) Wichtig ist auch, daß selbst eine schwache Berührung des zu bependelnden Gegenstandes vermöge Imprägnation auf kürzere oder längere Zeit eine Verwirrung der Eigenbahnen des Wesens hervorrufen kann. Also berühre man niemals die Stellen, die man abzupendeln die Absicht hegt. Man kann nun meist nicht ohne weiteres sagen: Dies ist ein echter Holbein usw. Es bedarf fast stets der Möglichkeit des Vergleichs durch Differenzgefühl und den Augen-

[1] Worauf Herr Univ.-Prof. Dr. Medicus in Zürich Verf. hinwies.

schein der Pendelbahnen. Es soll also stets ein anerkannt echtes Bild den Ausgang bilden. Verfasser hat das alles im Maiheft 1916 der psychischen Studien näher auseinandergesetzt und verweist darauf. Ebenso findet man in Benedikts Ruten- und Pendellehre[1] die physikalischen Grundlagen erörtert. Weiteres, namentlich auch Geschichtliches ersehe man aus des Verfassers bei Max Altmann erscheinendem Buch „Wünschelring". Hier sei nur auf die verteidigende Stellung hingewiesen, die eine philosophische Größe wie Schelling einnimmt.

Es ist nicht überflüssig zu betonen, daß ein Holzschnitt nach Wilhelm Busch nicht wirkt wie Busch, sondern wie der Holzschneider, und der von Lenbach gemalte Bismarck, wie Lenbach, nicht wie Bismarck. Daß es mit dem Pendelverfahren seine Richtigkeit hat, bezeigt der Umstand tieferen Eindringens in die — ich möchte sagen — Struktur der Gemälde. Bei Werken, die von verschiedenen Händen gemalt sind, wie die zahlreichen aus dem Atelier des Rubens, läßt sich bei einem nachträglichen Zusammenhalten der bependelten Reihe schon aus der Art, wie die einzelnen Partien in der Photographie: namentlich aber im guten Klischee auf Kunstdruckpapier „kommen", ganz Bezeichnendes sehen. So erscheinen die von Rubens gemalten Seidengewänder auf dem Rasterdruck ganz anders als die Seide, die van Dyck malt. Bei der Reihe der Deziusbilder in Wien, Liechtensteingalerie, ist bekannt und beglaubigt, daß, wenn man sie auch als Rubensbilder anspricht, sie von van Dyck nach Skizzen von Rubens ausgeführt wurden, Rubens sie aber überging, angeblich so, „daß man die Hände beider nicht mehr unterscheiden kann". Mit dem Wünschelringpendel sind wir aber imstande diese Unterscheidung zu machen. Was im Einzelnen sich hier ergibt, ist sehr beachtenswert.

1. In der „Kundmachung des Traums" sagt uns der Pendel folgendes: Von Rubens eigener Hand ganz übergangen ist der uns den Rücken wendende Krieger, das hellbeleuchtete Bein des das Feldzeichen (eine Hand) Tragenden hinter ihm und endlich der am Fuße der Rednerbühne liegende Helm mit den Federn. — 2. In der „Heimsendung der Liktoren" hat Rubens weiter nichts übergangen als den Federbusch des Helms, das Gesicht des Konsuls, die Lichter auf dem Panzer, den Schweif des Pferdes, das Licht auf dem breiten Riemen desselben (rechts) und das Gesicht des Liktors ganz rechts. — 3. Bei der „Opferschau" bearbeitete Rubens die ganze Gestalt des Dezius, die obere Hälfte des Priesters, Kopf und Hände des sich auf sein Bündel stützenden Liktors, die Köpfe der kleinen Adstanten, den Kopf des Flötenbläsers, den Oberkörper des Linksstehenden, der den Stier bei den Hörnern faßt, den des Knienden und dessen Lendentuch, den Altar und die dahinter stehende Amphora, das weiße Tuch beim Becken im Vordergrund, die Lichtstellen der drei Feldzeichen, den dreiteiligen Helmbusch daneben, die hellen Wolken und die Vögel. — 4. In der „Todesweihe" schlägt der Pendel mit Rubens an auf die ganze Figur des Dezius, den leuchtenden Helm mit dem Busch, sowie Kopf und Mähne des Schimmels, endlich auf die Lichter bei der rechten vorgestreckten Hand des weihenden Priesters. — 5. In „Schlacht und Tod" befinden wir von Rubens gemalt: die Gestalt des tödlich getroffenen Dezius, das Hinterteil und den Schweif seines Pferdes, Kopf und Lichter des den Todesstoß Versetzenden, die Lichter auf den Wolken darüber, die bei den rücklings liegenden Köpfen unten und den nackten Arm, der dem einen die Kehle zudrückt, die hellbeleuchte Gruppe der Fliehenden rechts und die Helligkeit der Wolken darüber. — 6. Auf dem „Leichenbegängnis" sind der Kopf des toten Dezius, der Schild und der ihn haltende Mann,

[1] Wien, Hartleben 1917.

das Inkarnat des Urnenträgers und endlich die Gruppe der drei nackten Gefesselten vorn als von Rubens Hand mit dem Pendel nachzuweisen.

Alles in allem ergibt sich, daß der Hauptteil der Arbeiten van Dyck gebührt und bei allen Bildern seine Hand als die schwächere in den Abbildungen zu erkennen ist. Auf den meisten Autotypien sind die von van Dyck gemalten Partien auffallend stumpf gegenüber den hell herausleuchtenden Teilen von Rubens Hand.

Prüfen wir auf die neue Weise den uns überkommenen Bestand an angeblichen und für echt gehaltenen Werken **Leonardos**, so kommen wir zu einem nicht gerade überraschenden Ergebnis. Leonardos zahlreiche Handschriften mit ihren vielfältigen Skizzen und Zeichnungen bilden unsern Ausgangspunkt als unzweifelhaft richtige und echte Basis. Denn von einer solchen hat man wie gesagt auszugehen, da sich zuverlässig am besten aus den Differenzien oder Differenzen das Echte und das Unechte durch die wesentlich unterschiedene Bahn des Pendels ergibt.

Was nun Leonardos Malwerke anlangt, so ist u. a. folgendes ermittelt: Echt ist die „Nonne" im Pitti, aber auch der geradeaus blickende Jüngling in den Uffizien in Florenz, die man beide **einst für echt** hielt, aber dann für „seines Namens nicht würdig" glaubte ansehen zu sollen. Sein bekanntes „Selbstbildnis" in den Uffizien ist keinesfalls von ihm. Dagegen bestätigt sich, daß der links knieende der beiden Engel auf Verrocchios „Taufe Christi" tatsächlich, mit der Überlieferung Vasaris übereinstimmend, von Leonardo gemalt ist. Er hat auch einiges am Gesicht des zweiten Engels gemalt. Echt sind auch die bezweifelte „Verkündigung Mariae" in den Uffizien und das als Jugendwerk angesprochene Gemälde gleichen Titels im Louvre. Auch das „Bildnis einer jungen Frau" in der Galerie des Fürsten Liechtenstein zu Wien, dem man einmal allen Reiz absprach, das aber v. Bode Leonardo zuschrieb und die Karikatur Savonarolas in der Albertina erweisen sich als von des Meisters eigner Hand, ebenso die „Madonna mit dem Kinde" in der älteren Pinakothek in München, die einst bezeichnenderweise unter dem Namen Albrecht Dürer erworben worden ist. Die „Anbetung der Könige" in den Uffizien und der „Heilige Hieronymus" im Vatikan sind echt. An ihnen ist von jeher nicht gezweifelt worden. Nicht weniger erweisen sich als echt die „Dame mit dem Wiesel" und „La belle Feronnière", erstere im Besitz des Fürsten Czartorsky in Krakau, letztere im Louvre. Auch der „Heiland der Welt" (Galleria Borghese in Rom), welcher hier für ein Werk des Leonardoschülers Marco Oggiamo gilt, aber drei Jahrhunderte lang für ein unbestrittenes Meisterwerk Leonardos geachtet wurde, zeigt sich nach dem neuen Verfahren als eigenhändiges Werk des großen Florentiner Meisters und nicht als Arbeit des Schülers. Vom Abendmahl in Mailand braucht nicht gesprochen zu werden. Die unter dem Namen des Leonardo ausgestellte „Auferstehung Christi" im Kaiser-Friedrichmuseum in Berlin ist ein echter Leonardo. So auch die Heilige Anna Selbdritt im Louvre, der „Jugendliche Bacchus" daselbst und die Mona Lisa, sowie das „Weibliche halbnackte Bildnis" in der Eremitage in St. Petersburg. — Um das berühmte Fresco im Kloster Sant Onofrio in Rom hat man sich lange gestritten. Das Bild war jahrhundertelang nicht beanstandet, bis man es dem Leonardoschüler Boltraffio zuschrieb. Der Pendel gibt aber so energische, typische Leonardoschwingungen, daß nun der Meister wieder in seine Rechte eingesetzt werden sollte. Die Kritik glaubte auch sagen zu müssen, daß das Petersburger Madonnenbild die sogenannte „Madonna Litta" in der Zeit der höchsten Blüte der Leonardoschule „wohl noch unter seiner Aufsicht, von einem seiner besten Schüler" Bernardo de Conti, gemalt sei. Der Kunsthistoriker Waagen hatte es der ersten Mailänder Zeit Leonardos selbst zugeschrieben. Auch die „Heilige Familie mit der Heiligen Katharina"

in Petersburg will man dem Schüler Cesare da Sesto zuschreiben. Beide Bilder zeigen sich aber nach unseren Pendelprüfungen als vom Meister selber herrührend. Demgegenüber sind die „Madonna mit der Wage“ und die Ricci zugesagte „Madonna mit dem Kinde und dem kleinen Johannes“ keinesfalls Arbeiten Leonardos. Auch nicht die „Madonna mit dem Jesuskind“ in der Pinakothek in München (angeblich Kopie des van Orley) und ebenso der „Christus mit dem Kreuze“ in der Liechtensteingalerie. Aber der „Johannes der Täufer“ im Louvre, den v. Bode dem Leonardo selbst zuweist, ist wirklich ein Gemälde von des Meisters Hand. Und schließlich ergibt sich, daß auch die Leda mit dem Schwan von einem „unbekannten Meister“ und die „Heilige Katharina“ im Schloß zu Windsor eigenhändige Bilder Leonardos sind. Der lange Streit, ob die „Madonna in den Felsen“ in der Nationalgalerie in London oder die im Louvre zu Paris die echte ist, beantwortet sich mit Waagen und Karl Woermann dahin, daß entschieden das Pariser Stück, das zudem die bedeutungsvolle Gebärde des Engels aufweist, das echte von des Meisters Leonardo Hand darstellt. Das Londoner Bild hat man dem Meister des kreuztragenden Christus zuzuschreiben. Und nun der Medusenkopf in den Uffizien! Er ist ebenso ein Werk eines anderen, wohl flämischen Meisters, wie der von Rubens nach Leonardo gezeichnete „Kampf um die Standarte“. Danach mag es nicht erstaunen, wenn sich unter dem Pendel die berühmte Federzeichnung aus der Sammlung Galinchon im Louvre als eine Studie von Rubens herausstellt. Dasselbe findet man bei zwei Blatt der Figurenstudien dazu, davon eine im Louvre, die andere aus der Sammlung Malcolm. Diese sind auch auf anderem Papier als eine dritte im Louvre, die von Leonardo ist (Rosenberg 3, Abb. 28). Betrachtet man das Christuskind und die Maria, so findet man wirklich auffallend mehr den Typus Rubensscher Gestalten als den der Leonardoschen auf dem Uffiziengemälde. Man vergleiche den Amor des Rubens auf der „frierenden Venus“ im Antwerpener Museum und die Madonna ebenda in der Jakobskirche oder die Helene auf dem Bild mit ihren Kindern im Louvre (um 1637). Rubens hat da in seiner freien Weise nach Leonardo Motive gesammelt. Die Möglichkeit ist nicht von der Hand zu weisen, so überraschend die von verschiedenen Seiten unabhängig voneinander geprüfte Ansage des Pendels auf den ersten Blick erscheinen mag.

Bei Leonardo ergibt sich für uns die bedeutsame Tatsache, daß im Wesentlichen die alte Überlieferung Recht behält, eine Tatsache, mit deren Gewicht auf dem Gebiet der Sagenforschung und Geschichte längst gerechnet wird. Soll gerade der Umstand der Übereinstimmung der Ergebnisse mit der alten Überlieferung nicht für das neue Verfahren sprechen dürfen? Wie man an diesen wenigen Beispielen sieht, hat die Kunstwissenschaft nichts von ihm zu fürchten, wohl aber dürfte es geeignet erscheinen, die Fundamente der Kunstwissenschaft durch neue Einsichten zu stärken. Ernsthafte Prüfung wird wohl in dem fremden Neuen auch das Gute, nicht die „Konkurrenz“ sehen. Jedenfalls geben die Ergebnisse zu denken.

Der Vorteil des neuen Verfahrens besteht namentlich darin, daß durch die Schwingungen des Pendels das sichtbar wird, was das geschulte Auge des Historikers als Antenne fühlend, divinatorisch der menschlichen Einsicht vermittelt und weiter: daß nach Photographien die Studien und Feststellungen im Studierzimmer schon so sicher zu treffen sind, daß eine Nachprüfung vor und am Original erst in zweiter Linie vorgenommen zu werden braucht. Und drittens liegt die Zuverlässigkeit darin beschlossen, daß zwei und mehr befähigte Personen an verschiedenen Orten die Prüfungen nach Photographie gleichzeitig vornehmen und einer Mittelstelle die Ergebnisse zusenden können. Die Übereinstimmung muß der untrügliche Beweis sein.

Die Zeit und der Markt

Kunstpolitik

Frankfurter Kunstpolitik

Die Frankfurter kunstgewerblichen Anstalten stehen in Gefahr einzugehen: das Kunstgewerbemuseum mit seinen hervorragenden allgemein und lokal interessierenden Sammlungen, langsam im Lauf der Jahre zusammengebracht durch öffentlichen wie privaten Kunstsinn, eines der besten der mittelgroßen Museen, das erst kurz vor dem Krieg von Dr. Hermann von Trenckwald nach geschmacklichen und historischen Gesichtspunkten neugeordnet wurde, jetzt unter Prof. Robert Schmidt neuen Möglichkeiten entgegenzureifen schien, die treffliche Kunstgewerbebibliothek, welche die einzige kunsttechnische Fachbücherei unserer Stadt darstellt, die nun auch schon über 40 Jahre alte Kunstgewerbeschule, an der ganze Generationen unseres heimischen Kunsthandwerks ihre Ausbildung empfingen.

Der für diese Unglückszeit so typische Grund dieser Gefahr ist der totale Geldmangel der an sich schon überschuldeten Institute, so daß es die bisherige Besitzerin, die zu Anfang des 19. Jahrhunderts gegründete Polytechnische Gesellschaft, ablehnen muß, sie weiter zu unterhalten. Verhandlungen mit der Stadt haben bis zu dem Augenblick, indem diese Zeilen niedergeschrieben werden, noch zu keinem positiven Ergebnis geführt, da die Stadt auch die „Sparkasse", die Erwerbsquelle der Polytechnischen Gesellschaft, mitübernehmen möchte, wogegen sich letztere noch sträubt.

Hoffen wir, daß die Einmütigkeit der kunstsinnigen Bürgerschaft und der an den Kunstgewerbeanstalten interessierten Vereine, die jetzt in einer gemeinsamen Adresse beim Frankfurter Magistrat vorstellig wurden, die gewünschte Einigkeit der beiden Vertragschließenden und damit die Möglichkeit einer Erhaltung dieser großartigen Kulturinstitute für Frankfurt doch noch durchsetzen wird!

Eine kleine, an sich gewiß auch schon genug schmerzliche Vorahnung bedeutet hier der Verlust der 5000 Bände zählenden Fachbibliothek für Goldschmiedekunst H. & J. Jeidels, die bisher als Leihgabe der Kunstgewerbebibliothek angegliedert war. Da aber die Geldmittel zum bleibenden Erwerb in Frankfurt nicht sofort aufzutreiben waren, ging diese treffliche Spezialbibliothek, die u. a. die seltenen Werke von Svenigorodskoi über byzantinischen Zellenschmelz, eine Holzschnittausgabe des Hallischen Heiligtumbuches, die vollständigen Zeitschriftenserien enthielt, den Weg alles Irdischen — in den Besitz eines bekannten Leipziger Antiquariats, ohne daß sie vorher dem hiesigen Institut nur mit einem Brief angeboten worden war.

Der hiesige Rat für künstlerische Angelegenheiten hat sich unterdessen „organisiert", sich paragraphenmäßige Satzungen gegeben und elf streng gesonderte „Arbeitsgruppen" gebildet. Ob man durch solche künstliche Organisation nicht den wirklichen Kunstgeist aus dem „Rat f. künstler. Angelegenh." herausgetrieben hat?

Wer will was Lebend'ges erkennen und beschreiben,
Sucht erst den Geist herauszutreiben;
Dann hat er die Teile in seiner Hand,
Fehlt, leider! nur das geistige Band.

Zur Bekrönung dieses ganzen Organisationswerks hat sich der Rat gar noch einen Juristen an die Spitze gestellt — einen von keinerlei Kunstgefühl und künstlerischer Fachkenntnis angekränkelten, solch einen richtigen Paragraphenhengst und wortgewaltigen Rechthaber, — wo doch heute im nachrevolutionären Deutschland alle sonstigen Körperschaften eine fachmäßige, nicht aber bureaukratische Leitung erstreben.

Hat nun der so organisierte Rat bisher irgend etwas erreicht? Die wochenlangen Beratungen über das zu schaffende Verhältnis von „Kunst und Kritik" hatten u. a. die Resolution ergeben, daß kunstkritische Tätigkeit an den großen Tageszeitungen nicht mehr nebenberuflich — gegen geringes Gelegenheitshonorar — ausgeübt werden dürfe. Aber zur Zeit denken die beiden großen bürgerlichen Lokalblätter, „Frankfurter Zeitung" und „Nachrichten" gar nicht daran, sich hauptamtliche Kunstkritiker zu verpflichten. Denn das erscheint ihnen doch zu kostspielig und in Hinsicht auf eine durch die Persönlichkeit stark vertretene Kunstpolitik zu riskant.

Fritz Hoeber.

Ausstellungen

Neue Münchner Graphik

Zwei schöne Ausstellungen verdeutlichen Sinn und Umkreis des gegenwärtigen graphischen Schaffens: In der Galerie Thannhauser zeigen der neuen Sezession zugehörige und nahestehende Künstler Aquarelle. Bei Caspari veranstaltet die „Mappe", eine Vereinigung aller wesentlichen Münchner Graphiker ohne Unterschied der Richtung, ihre zweite Jahresschau.

Das Gemeinsame, Verpflichtende, das in dem Namen der Stadt begriffen wird, ist durch beide Darbietungen neuerdings bezeugt. Es ist mehr als Tradition, auch mehr als Atmosphäre, was

so (scheinbar) grundverschiedene Begabungen wie Oberländer, Kubin, Klee miteinander verbindet. Aus dem Gefühl kultureller Gemeinsamkeit wächst eine bei aller Differenzierung gebundene Anschauung der Welt.

Man kennt und schätzt außerhalb der Stadt, die allerdings keine so energische propagandistische Publizistik besitzt wie etwa Berlin, nicht ohne Einwendung diese Künstler. Ohne Zweifel besitzen Großmann, Klee, Kubin, auch Eberz, Caspar, Heine, Seewald Geltung; wenn gleich man auch ihnen sehr häufig mit schematischer Vorstellung, die nicht immer auf ihrer besten, jedenfalls nicht auf ihrer neueren Produktion fußt, entgegentritt. Was von diesen Ausstellungen in diesem Sinn etwa Wichtigkeit besitzt: Die Felizitas-Blättchen Caspars; die Balzac-Illustrationen Kubins; Seewalds Aquarelle und Holzschnitte; die Lithographien Beehs zu Gottfried Keller und Strindbergs Inferno; Unolds Federzeichnungen und landschaftliche Aquarelle.

Von einzelnem soll späterhin des öfteren die Rede sein. Hier genüge der nachdrückliche Hinweis, daß in der Stadt, der auch wohlwollende Beurteiler bisweilen nur dekorative Sinnlichkeit nachzurühmen wissen, starke und höchst eigenwillige Kräfte am Werk sind, die, frei von Pathos und Pose, fruchtbare Arbeit tun. Kurt Pfister.

Frankfurter Kunstausstellungen

Zur Zeit ist bei Schames eine große Anzahl von Ölbildern aus den Jahren 1910 bis 1919 des Lehrers am Weimarer Bauhaus Lyonel Feininger zu sehen. Leider nicht von Zeichnungen, während doch Feininger, der frühere Illustrator der „Lustigen Blätter", wesentlich ein graphisches Talent ist und die neue Manier des Kubismus ebenso nur von der geschmacklich dekorativen Seite aus verarbeitet wie seinerzeit den karikierenden Plakatstil. Seine „kubistischen Stimmungen" sind Arrangements, keine Erlebnisse, seine Individualismen bewußte Darbietungen eines Exzentrik. — Dagegen sticht natürlich die tiefe Innerlichkeit Heinrich Campendonks aufs beste ab, von dem man eine reiche Schau märchenhaft farbiger Ölgemälde und charakteristischer Holzschnitte bei Zingler sieht. Die in irisierenden Tönen leuchtenden Bilder des jetzt in Sindelsdorf in Oberbayern lebenden Niederrheinländers übersteigern alle bloße Wirklichkeit durch die Schönheit ihrer traumhaften Gesichte, die in ihrem naiven Durcheinanderwirbel von allerlei realen Gegenständen oft an einen noch Größeren erinnern: an den Polen Marc Chagall. — Im Kunstverein hat Hans Brasch diesmal eine große Kollektivausstellung seiner Arbeiten seit 1914 gebracht, die das mannigfaltige Ringen und die verschiedenartigen Einflüsse, der die Kunst Braschs ausgesetzt erscheint, von den Schweizern Max Buri und Hodler bis zu dem Tschechen Kokoschka, deutlich erkennen lassen. Hoffen wir, daß der jugendlich strebsame Maler die energische Linie einhält, die alle diese fremden Einflüsse zur kraftvollen Persönlichkeit verschmilzt. — Bei M. Goldschmidt & Co. sieht man das typische Mitglied der neuen Berliner Sezession Irma Stern mit in seidigen Tönen schwimmenden Landschaften und Figurenbildern vertreten, während in dem neu eröffneten Kunstsalon Stella das dekorativ beachtenswerte Talent des Offenbachers Karl Friedrich Lippmann interessante Blumenstücke, Landschaften und Figurenbilder, darunter monumental gestaltete Kriegserlebnisse, uns darbietet.

Fritz Hoeber.

Die böhmische Kunstglas-Industrie auf der Leipziger Mustermesse

Auf der diesjährigen Frühjahrsmustermesse zu Leipzig war die böhmische Kunstglas-Industrie wieder in hervorragender Weise vertreten. Was hierin geboten wird, mutet wie ein Museum an, wobei nicht nur moderne, sondern vor allem auch antike Muster in reicher Auswahl vorhanden sind. Es ist in der Tat zu verwundern, daß unter den heutigen, schwierigen Herstellungsverhältnissen solche Prachtgläser hergestellt werden können. Wie wohl überall, so haben die Hersteller auch in dieser Branche kolossal unter Material- und Kohlenmangel zu leiden. Auch die Arbeiterverhältnisse sind äußerst ungünstig, wobei vielfach über mangelnden Arbeitswillen geklagt wird; ein größerer Arbeitswille würde entschieden der Industrie sehr zustatten kommen. Selbst mit dem Arbeiter wird eine Art Schleichhandel getrieben: einer nimmt ihn dem anderen weg. Auch die Arbeitsverhältnisse haben unter den behördlichen Maßnahmen zu leiden (verkürzte Arbeitszeit), so daß die Arbeiter selber erklären: „was sollen wir, wo wir um 5 Uhr aufhören, die übrige Zeit angeben". Es ist daher kein Wunder, daß der Arbeiter seinen guten Verdienst hauptsächlich im Wirtshaus unterbringt. Noch kurz vor der Messe verlangten die Glasarbeiter eine Lohnerhöhung von 100 Prozent, so daß mancher von ihnen 500 bis 1500 Kronen wöchentlich verdient. Nur infolge der Bewilligung der hohen Löhne ist die böhmische Kunstglas-Industrie bisher von Streiks verschont geblieben, infolgedessen sind natürlich auch die Preise für Kunstgläser außerordentlich gestiegen, so daß die mittleren und kleineren Orte bei Bestellungen fast

vollſtändig ausbleiben. Dies wird aber wettgemacht durch die großen Beſtellungen, die von größeren Orten und vor allem vom Auslande kommen.

An Aufträgen fehlt es keineswegs, und gerade das Ausland legt die höchſten Preiſe an, die gefordert werden. Nur um das eine zu erwähnen, müſſen, um Gold zu bekommen, Goldſtücke aufgekauft werden, wofür wahre Phantaſiepreiſe bezahlt werden müſſen.

Die überaus große Auswahl der verſchiedenartigſten Kunſtgläſer legt von neuem Zeugnis ab von der Leiſtungsfähigkeit der böhmiſchen Kunſtglas-Induſtrie. Man hat mehrfach auch neuartige Verfahren angewandt, um den Gläſern ein neues Dekor zu verleihen. Die verſchiedenſten Techniken wetteifern miteinander in der Hervorbringung der kunſt- und effektvollſten Wirkungen. Vor allem beliebt ſind die ſog. „Freundſchafts-Gläſer", die in ſchönſter und reichſter Auswahl vertreten ſind (Hartmann & Dieterichs, Julius Mühlhaus & Co., beide in Haida i. Böhmen, Conrad & Liebſch in Steinſchönau).

Das Hauptgeſchäft in Kunſtgläſern wurde mit dem Auslande gemacht, wenn dasſelbe auch bedeutend höhere Preiſe infolge der Valutaverhältniſſe anlegen mußte, während für Deutſchland das Geſchäft weniger günſtig war. Was die Kunſtrichtung anbelangt, ſo herrſcht das Moderne vor, das beſonders den Entwürfen der Staatsfachſchule für Glasinduſtrie in Haida zugrunde liegt, nach denen z. B. eine große Anzahl Kunſtgläſer von Franz Xaver Henke in Haida hergeſtellt werden. Aber auch antike Motive findet man mehrfach vertreten.

Die Kunſtgläſer haben mitunter einen bleibenden Wert, zumal man unter anderem dazu übergegangen iſt, wie es die Staatsfachſchule in Steinſchönau tut, jedes einzelne Glas mit einer beſonderen Marke der Fachſchule zu verſehen, ſowie auch mit der Marke des Künſtlers. Nach ſolchen Entwürfen genannter Fachſchule arbeitet z. B. die Firma Conrath & Liebſch in Steinſchönau. In Entwurf wie Ausführung ſind dieſe Kunſtgläſer gleich hervorragend, und man iſt erſtaunt über die Mannigfaltigkeit der künſtleriſchen Entwürfe mit den verſchiedenſten Motiven, worin ſich eine bewundernswerte Künſtlerphantaſie offenbart, die in der böhmiſchen Kunſtglas-Induſtrie einzig daſteht, und der ſich dieſe wunderbar anzupaſſen verſteht.

Mit antiken Muſtern war hauptſächlich die Firma Julius Mühlhaus & Co. in Haida vertreten: man konnte hier die prächtigſten Gläſer ſehen nach antiken Vorlagen, eine reiche und eigenartige Kunſtſammlung, die eine Sehenswürdigkeit für ſich bedeutete.

Vor allem iſt auch zu begrüßen, daß man endgültig von minderwertigen Erzeugniſſen Abſtand genommen hat, was nicht nur für die Kunſtglasherſteller ſelbſt, ſondern vor allen Dingen auch für die Meſſe von großer Wichtigkeit iſt, die ja nur Qualitätsarbeiten bieten ſoll und in den letzten Jahren auch dieſem Prinzip immer treuer geworden iſt. Hier in der böhmiſchen Kunſtglas-Induſtrie kann man in der Tat behaupten, daß der gute Geſchmack und die künſtleriſche Schönheit einen Sieg davongetragen haben.

Paul Sorgenfrei.

Eine Ausſtellung von 521 Photographien im Imperialformat nach den Hauptwerken altdeutſcher Plaſtik im Muſeum zu Wiesbaden

wird am 1. Mai eröffnet, nachdem die bereits 1913 von der Wiesbadener Geſellſchaft für bildende Kunſt begonnenen, dann durch den Krieg unterbrochenen Vorarbeiten nunmehr zum vorläufigen Abſchluß gebracht werden konnten. Beſtimmend für das Unternehmen war die Überzeugung, daß nur der bisherige, faſt völlige Mangel ausreichend großer und äſthetiſch befriedigender Aufnahmen, wie wir ſie in den Galeriewerken der Firmen Braun, Hanfſtengl uſw. von den Hauptwerken der Malerei ſeit langem beſitzen, eine dem hohen inneren Wert unſerer alten Plaſtik entſprechende Würdigung verhinderten: eine Überzeugung, die ſich nach begonnener Arbeit von Tag zu Tag immer mehr befeſtigte, ſtellte ſich doch heraus, daß ſelbſt von einigen der größten und bedeutendſten Werken überhaupt bisher keine Aufnahmen oder ſo gut wie keine exiſtierten, da kleine Geſamtaufnahmen bei haushohen Werken mit vielen Dutzenden von Figuren keinen Wert beſitzen. Die heutige Ausſtellung beſchränkt ſich zunächſt auf die Periode der Spätgotik und Frührenaiſſance im fränkiſchen, ſchwäbiſch-fränkiſchen, mittelrheiniſchen und oberrheiniſchen Gebiet; in einem Anhang iſt das Kaiſer Max-Grab zu Innsbruck inkl. der Reliefs angeſchloſſen. Beſonderer Wert wurde auf die Wiedergabe aller Einzelteile in Sonderaufnahmen gelegt. So enthält die Sammlung 31 Aufnahmen des Heilbronner Hochaltars, von denen die Mehrzahl erſt durch die Geſellſchaft veranlaßt wurde. Veit Stoß iſt mit 84 Nummern vertreten, darunter 32 Aufnahmen vom Krakauer Marienaltar — Vergrößerungen nach den ausgezeichneten Originalplatten des Krakauer Altertumsvereins —, die Bode „wahrhaft prachtvolle Blätter" nannte. Von Peter Viſcher zählt man 98 Aufnahmen, darunter 52

vom Sebaldusgrab, von Riemenschneider 99, von Konrad Meit 17, von Hans Backoffen und seiner Schule 25 usw. Die Gesellschaft gibt sich der Hoffnung hin, daß die Ausstellung zur Wiedererweckung unserer noch immer im Dornröschenschlaf liegenden nationalen Schätze einen kräftigen Anstoß geben werde. Mehr wie je hat der Deutsche es nötig, sich auf seine eigene Kraft zu besinnen, und hier vor allem gilt das Wort: „Was du ererbt von deinen Vätern hast, erwirb es, um es zu besitzen".

Eine Ausstellung Schweizer Künstler in Amerika

Im Winter 1920/21 wird im Museum in New York die erste offizielle Ausstellung schweizerischer Kunst stattfinden, die vorwiegend retrospektiven Charakter haben wird, obwohl auch die bedeutendsten lebenden Maler, Bildhauer und Architekten zu Worte kommen sollen. Die Organisation dieser Veranstaltung, die später auch noch in einer Reihe der wichtigsten Städte der Vereinigten Staaten gezeigt werden soll, hat soeben begonnen und erfreut sich der besonderen Unterstützung sowohl des Eidgenössischen Departements als auch der Eidgenössischen Kunstkommission. Museen und Privatsammler sind zur Beteiligung aufgefordert, damit vor allem die retrospektive Abteilung ein würdiges und lückenloses Gesamtbild über das letzte Jahrhundert schweizerischen Kunstschaffens ermöglicht. Fraglos ist, daß dieser Ausstellung, wenn sie richtig aufgebaut, von Engherzigkeit frei bleibt, eine große Kraft der Propaganda innewohnen dürfte.

Von Künstlern und Gelehrten

Stadtbaurat Hans Poelzig

in Dresden hat um seine Entlassung aus städtischen Diensten gebeten, um auf Einladung des preußischen Kultusministeriums ein Meisteratelier für Architektur mit dem Sitz in Potsdam zu übernehmen.

Kasimir von Chlędowski

bekannt durch seine kulturhistorischen Werke über Siena, Ferrara, Rom und Neapel ist kürzlich in Wien gestorben.

André Michel

der seit langen Jahren bereits an der Ecole du Louvre doziert, ist als Nachfolger von George Lafenestre zum Professor am College de France ernannt worden.

Alte und neue Graphik

Unter Leitung von
Dr. Karl Schwarz, Berlin W. 30,
Aschaffenburger Str. 20.

Sammlung Paul Davidsohn

Kupferstiche alter Meister. Teil I. A—F. Versteigerung 3.–8. Mai 1920 durch C. G. Boerner, Leipzig.

Es ist ein ganzes Kupferstichkabinett, von dem Paul Davidsohn nach fünfzigjähriger, unermüdlicher Sammelarbeit nun in hohem Alter Abschied nimmt, um es in drei aufeinanderfolgenden großen Auktionen wieder aufzulösen. Ein schön gedruckter, reich ausgestatteter Katalog, der in seinen genauen Angaben vielfach auf den gründlichen Studien des Sammlers beruht, läd zur Versteigerung des ersten Teils der Sammlung, der die Buchstaben A—F des Künstleralphabets umfaßt, für den 3.—8. Mai nach Leipzig ein, und es ist zu erwarten, daß die Verwaltungen der Kabinette, die Sammler und Händler diese seltene Gelegenheit nicht unbenutzt werden vorübergehen lassen.

Davidsohn hat in den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts in England geweilt und dort den Grundstock für seine Sammlung gelegt. In der feinsinnigen und aufschlußreichen Einführung, die Max Friedländer dem Katalog beigesteuert hat, wird auf diese Tatsache besonders hingewiesen, und es ist auch unverkennbar, daß die Bestrebungen englischer Sammler, ihre Neigung zu methodischer Übersicht über das gesamte künstlerische Erbe der Vergangenheit, Davidsohn den Weg gewiesen haben, den er, bis der Weltkrieg mit seinen traurigen Folgeerscheinungen ein Halt gebot, unverdrossen verfolgt hat. Wenn man seine Sammlung durchmustert, so scheint sie nur von dem einen Prinzip beherrscht, alle irgendwie wesentlichen graphischen Erzeugnisse bis zum Jahre 1800, das von vornherein als zeitliche Grenze bestimmt war, möglichst lückenlos in guten Drucken zu vereinigen. Tendenzen der Auswahl, wie die so häufige Bevorzugung der „Malerradierer", oder gewisser Nationen, besonderer Epochen, fehlen ihr ganz. Höchstens die geringere Berücksichtigung der galanten Franzosen des 18. Jahrhunderts könnte dem widersprechen, aber das nahe Verhältnis, in dem diese Künstler gerade in ihren besten Leistungen zur Buchillustration stehen, verbot wohl dem strengen Sammler der reinen Graphik die Aufnahme dieser Erzeugnisse in seine Mappen. Wenn auch Farbstiche in der Hauptsache fehlen, so hat vielleicht der hohe Liebhaberwert dieser Blätter von größeren Erwerbungen abgehalten, denn es muß betont werden, daß diese Sammlung durchaus

nicht mit außerordentlichen Mitteln aufgebaut ist, sondern nach sehr ökonomischen Prinzipien unter möglichster Ausnutzung der jeweiligen Marktlage zusammengebracht wurde.

Welche Erwerbsmöglichkeiten bestanden aber auch in jenen glücklichen fünfzig Jahren, die dem Weltkrieg vorangingen, für die Sammler alter Graphik. Mit der Auktion Brentano-Birkenstock setzt das Jahr 1870 verheißungsvoll ein, und dann folgte Jahr auf Jahr eine gute Versteigerung der andern bis zum Frühjahr 1914, das noch die Auktionen v. Pfeiffer und v. z. Mühlen, Stroganoff, Mascha brachte. Die Sammler konnten in solchen Zeiten wählen und warten; was ihnen das eine Mal entging, kam kurz darauf in einer anderen Auktion wieder zum Vorschein. Die Preise waren fast konstant, der Kreis der Käufer ausgewählt und klein.

Diese Umstände haben natürlich auch Davidsohn, der fast nur auf Auktionen kaufte, außerordentlich begünstigt und es ihm erlaubt, bis zuletzt seine Sammlung im einzelnen auszubauen und an Qualität zu verbessern. So ist es denn kein Wunder, daß das Ganze einen so abgerundeten und ausgeglichenen Eindruck macht.

Bei eingehenderer Betrachtung des ersten Teiles der Sammlung wird man zunächst das Dürerwerk ins Auge fassen, das bis auf drei Kupferstiche, zu denen leider der prächtige Georg zu Pferde gehört, und einige seltene Holzschnitte, vollständig ist. An Qualität stehen die Kupferstiche denen der Vincent Mayer-Sammlung durchaus nicht nach, während die Holzschnitte zwar auch ungewöhnlich schön sind — von Perlen nenne ich nur das vollständige Exemplar der großen Passion in Probedrucken — im Gesamteindruck aber doch etwas hinter Mayers Sammlung zurückstehen. Dafür entschädigen aber die fast lückenlosen Folgen der Kleinmeister in ganz ausgewählten Drucken. Aldegrevers Werk ist z. B. selten schöner und vollständiger in einer Auktion vorgekommen. Auch von den seltenen und äußerst gesuchten Blättern Barthel Behams enthält die Sammlung immerhin 27, unter denen sich die herrliche Madonna am Fenster befindet. Gut vertreten sind Altdorfer, Hans Sebald Beham, Bink und A. Claesz, während unter den deutschen Meistern des Holzschnitts besonders Baldung, dann Burgkmair und Cranach hervorragen. Frühe Holzschnitte unbekannter Meister, an denen z. B. die Sammlung Lanna so reich war, finden sich nur in einigen mehr zufälligen Probestücken, wie es denn überhaupt für die Sammlung charakteristisch ist, daß sie den problematischen Anfängen der Kunst weniger Berücksichtigung schenkt.

Leider muß ich es mir versagen, auf die holländischen Radierer des 17. Jahrhunderts, auf die Porträtstecher, auf die Italiener und Franzosen, die dieser erste Teil des Katalogs in schönen Folgen enthält, näher einzugehen. Über eine Aufzählung von Namen, mit der niemand recht gedient ist, würde eine solche Besprechung doch kaum hinausgehen können. Hervorheben möchte ich aber, daß gerade die Werke der holländischen Malerradierer in ausgezeichneten frühen Drucken vorliegen, die der Kennerschaft dieses hervorragenden Sammlers das beste Zeugnis ausstellen.

v. Rath.

Büchersammelwesen

Unter Leitung von
Bibliotheksdirektor Dr. E. von Rath
Leipzig, Ferdinand Rhodestr. 35.

Neue schöne Bücher

In Darmstadt hat sich 1919 eine „Gesellschaft hessischer Bücherfreunde" gebildet mit der Aufgabe, durch Herausgabe nach Form und Inhalt wertvoller Druckwerke die Buchkunst zu pflegen und zugleich die Schriftsteller und Gewerbetreibenden, vor allem die Drucker und Buchbinder Hessens, zu fördern. Die erste Veröffentlichung gilt einem Landsmann: „Herkunft, Leben und Wirken des Hochfürstlich Hessen-Darmstädtischen Ober Cabinets- und Hofmahlers Johann Christian Fiedler nach alten und neuen Quellen bearbeitet und im Auftrage der Gesellschaft hessischer Bücherfreunde herausgegeben von Kuno Ferdinand Graf von Hardenberg", in 250 Exemplaren bei C. L. Wittich in Darmstadt gedruckt und im Vertrieb bei der Hofbuchhandlung H. L. Schlapp in Darmstadt. Eine von dem Großherzog 1917 angeordnete und von dem Verfasser vorgenommene Aufnahme des künstlerischen Hausinventars förderte 100 Gemälde zutage, die Fiedler und seiner Schule zugeschrieben werden konnten. Dieses Ergebnis hob diesen Bildnismaler, der 40 Jahre in Darmstadt gewirkt und sich im Volke lebendig erhalten hat, zu einer der fruchtbarsten Persönlichkeiten unter den Hofmalern des 18. Jahrhunderts empor und regte den Grafen von Hardenberg zu eingehenden Nachforschungen nach seinen Lebensumständen an, über die bisher nur eine kleine Biographie aus dem Jahre 1780 unterrichtete. Die reichen Erfolge dieser Untersuchungen werden in diesem sehr flott geschriebenen Buche vorgelegt, das nicht nur unsere Kenntnis über den Künstler und seine Schüler wesentlich erweitert und seine Bedeutung für die Geschichte Hessens und der deutschen Fürstentümer überhaupt nachweist, sondern zu einem

aufschlußreichen Kulturbild der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts geworden ist, weil die Stationen im Leben Fiedlers, Pirna, Leipzig, Paris, Darmstadt, durch interessante kulturhistorische Einzelheiten neu beleuchtet und Fiedlers ausgedehnte persönliche Beziehungen dargelegt werden. So war dieses Buch in besonderer Weise für die erste Veröffentlichung der neuen Gesellschaft geeignet. Der Verfasser, ihr Vorsitzender, hat auch die Ausstattung geleitet und in Anpassung an den Inhalt von allem übertriebenen Luxus freigehalten: klare, schöne Fraktur auf gutem Bütten, ein paar stilechte Vignetten, 24 Nachbildungen von Bildern Fiedlers und alten Ansichten von Pirna, Leipzig und Paris auf verschieden getöntem Papier auf schwarzer Unterlage und hellgrün überzogener Pappband mit dem Namen des Künstlers in Golddruck auf dem Vorderdeckel. Nur die Drahtheftung mußte eine Gesellschaft von Bücherfreunden vermeiden.

Als zweite Gabe liegt ein wundervolles Einzelblatt vor: „Oberster Kriegsherr. Für die handschriftliche Kriegsordnung des Grafen Reinhard von Solms und des Ritters Konrad von Boyneburg gezeichnet, geschnitten und ausgemalt von Hans Doering A. D. 1545". Vorarbeiten für eine Veröffentlichung des Historischen Vereins für das Großherzogtum Hessen über diesen bisher nur als Monogrammisten H. D. bekannten Meister hatten im Besitz des Gräflichen Hauses Solms-Laubach diesen einzig noch vorhandenen Originalholzstock auffinden lassen, von dem nun der Darmstädter Kunstdrucker Philipp Volk diesen Neu-Abdruck mit der Handpresse herstellte und mit der Hand kolorierte, und zwar 30 Exemplare auf altem Royal-Bütten aus dem Jahre 1742 und 170 Exemplare auf altem handgeschöpften Bütten des Nikolaus Heisler zu Basel um 1750, die es dank der Unterstützung des seitherigen Großherzogs noch zu erhalten gelang. Diese Gabe ist so schön und selten, zugleich so wertvoll für die Kunst Hessens und die Kunst überhaupt, daß kein Mitglied der Gesellschaft es bedauern wird, wenn die buchgewerblichen Schwierigkeiten unserer Zeit Veranlassung waren, bei dieser zweiten Gabe von einer literarischen Veröffentlichung abzusehen. —

Von dem Grundsatz ausgehend, daß zur Herstellung guter Drucksachen in erster Linie vornehme Schriften, ihre geschmackvolle Anwendung und klarer Druck auf gutem Papier gehören, haben die Graphischen Kunstanstalten J. J. Weber in Leipzig unter dem Titel „Das Schriftmaterial der Graphischen Kunstanstalten J. J. Weber, Leipzig, Berlin, Hamburg" eine Auslese ihrer Schriftproben zusammengestellt, und zwar 22 Schriftarten in Petit, 22 in Korpus, 22 in Cicero und 10 in Mittel, und dann noch einige Zierlinien, Zierstücke, Einfassungen und Ornamente beigegeben. Die Anregung ging von dem Direktor Fritz Bruhm aus, der das Buch auch druckte, für dessen typographische und zeichnerische Ausgestaltung Georg Belwe sorgte. Es ist ein wirklich schönes Buch auf bestem Bütten mit geschmackvollem Vorsatzpapier und einfach vornehmem weißen Pappband entstanden, das die Freunde und Gönner des Hauses, denen es gewidmet ist, mit aufrichtiger Freude entgegennehmen werden. Es gewährt nicht nur einen Einblick in das Schriftmaterial und die Leistungsfähigkeit der Druckerei, sondern kann in der Tat, wozu es auch bestimmt ist, ein Bindeglied zwischen Auftraggeber und Werkstatt sein. Solche Schriftproben, wie sie uns 1919 auch Poeschel & Trepte darboten, sind hervorragend geeignet, den Geschmack des Publikums zu bilden und die Kultur der Fachleute zu steigern, und sie sind die geeigneten Vorarbeiten für einen Schriftenatlas, der immer wieder von neuem gefordert werden muß. Hier bietet sich Verlegern und bibliophilen Vereinigungen eine Aufgabe, mit der sie sich um die deutsche Buchkunst weit höhere Verdienste erwerben können als mit all den Luxusdrucken. Georg Minde-Pouet.

Neue Bücher und Zeitschriften

Literatur zu den Jahrhundertfeiern von Leonardo da Vinci und Raffael

Anläßlich der Gedächtnisfeier des vierhundertjährigen Todestages Leonardos sind in den letzten Jahren eine Reihe bedeutsamer Schriften erschienen. Das neugegründete Institut der Studi Vinciani in Rom gab einen umfangreichen Sammelband heraus, in dem Mario Cermenati mehr als sechzig kleinere Studien italienischer und französischer Leonardo-Forscher zusammengefaßt hat. Das Buch wendet sich an weitere Kreise und ist nicht so ernst zu nehmen wie der bereits im Jahre 1910 erschienene Band der Conferenze Fiorentine, der Beiträge von Männern wie Spinazzola, Benedetto Croce, Isidoro del Lungo und Luca Beltrami aufzuweisen hatte.

In den „Analecta Ambrosiana" erschienen: Ambrogio Mazenta: Le memorie su Leonardo da Vinci und Luca Beltrami: La mano destra di Leonardo da Vinci. Gleichzeitig gab Beltrami seine Dokumente und Erinnerungen über Leonardo heraus und schrieb über ihn als Architekten in dem Buche eines Anonymen, der sich Polifilo nennt: Leonardo e i disfattisti suoi. Weiter

sind von Neuerscheinungen zu nennen: Lionello Venturi, La critica e l'arte di Leonardo da Vinci und Giovanni Poggis Leben Leonardos nach dem Text Vasaris mit Kommentar und Tafeln. Ettore Verga endlich, der unermüdliche Verweser der Raccolta Vinciana im Castello Storzesco zu Mailand hat den zehnten Band der „Raccolta Vinciani" mit einem sehr dankenswerten Generalregister sämtlicher Bände herausgegeben.

Zur Jahrhundertfeier Raffaels soll im gleichen Verlage wie Poggis Buch das Leben Raffaels von Vasari in zwei Prachtbänden erscheinen. Die große offizielle Publikation über Raffael von Adolfo Venturi ist bereits abgeschlossen und dürfte spätestens im April im Buchhandel erscheinen. Alle Resultate moderner Raffael-Forschung sind hier von Venturis Meisterhand zusammengefaßt worden. Das Buch wird auch deshalb Aufsehen erregen, weil Venturi den Mut besitzt, die große jüngst aufgetauchte Sepiaskizze zu einem Porträt Leos X. als echt anzuerkennen. Sie wird hier zum erstenmal den Kunstgelehrten zur Meinungsäußerung vorgelegt werden. E. St.

C. A. Loosli „Ferdinand Hodler"

Mit einem technischen Aufwand sondergleichen, der kaum einer besseren Sache hätte dienen können, hat der Züricher Verlag Rascher & Co. das große Hodlerwerk herausgebracht, das jetzt mit zwei Textbänden aus der Feder des Hodlerfreundes Loosli und rund sechzehn Lieferungen mit insgesamt 260 Tafeln, darunter 28 in farbiger Photolithographie vorliegt. Und doch ist das Endergebnis negativ. Der große Aufwand ward schmählich vertan, weil diese Veröffentlichung nach Anlage und technischer Durchführung ein völliges Fiasko bedeutet. Der Text Looslis ist weder Kunstgeschichte noch Kritik, am allerwenigsten Kunst. Nach Art alter Chronisten zeichnet dieser treue Freund die Etappen im Leben Hodlers getreulich nach, sorgsam bemüht, vor allem den Meister selbst immer wieder zu Wort kommen zu lassen. Ihm eignet weder die Gabe des Schriftstellers noch der Intellekt des Kritikers. Mehr zu geben als ein Buch der Erinnerungen lag scheinbar auch nicht in seiner Absicht. Insofern hätte der Text dieses monumentalen Werkes sicher in der Memoirenliteratur unserer Zeit einen bescheidenen Platz beanspruchen dürfen. Darüber hinausgehende Erwartungen bleiben unerfüllt.

Angesichts der technischen Leistung der in diesem Werk vereinigten Tafeln faßt den deutschen Kunstfreund denn doch ein gelindes Grauen. Wer sich in der Materie auskennt, mußte von vornherein wissen, daß Hodlersche Bilder in farbigem Künstlersteindruck überhaupt nicht zu reproduzieren sind und so ist das Ergebnis in der Tat geradezu vernichtend. Aber auch die 250 einfarbigen Wiedergaben in Lichtdruck sind (von der Reproduktion einiger Dutzend Handzeichnungen abgesehen) so unerhört schlecht und irreführend, daß man wohl ohne Überhebung sagen darf, daß es in Deutschland kaum ein Verleger wagen dürfte, derartiges in einem so teueren und anspruchsvollen Werk zu edieren. Fast scheint es, als habe man in der Schweiz noch nicht jene einfachsten technischen Mittel, über die bei uns selbst kleinere Provinzanstalten in ausgezeichneter Weise verfügen. Alles in allem: Dies Werk, das dem Gedächtnis eines der Größten gelten soll, ist ein Fiasko. Schade darum.

Diese leider notwendigen kritischen Feststellungen vorausgeschickt, wird die Frage brennend, ob man überhaupt gut daran tat, das Werk Hodlers in diesem Umfang der Öffentlichkeit darzubieten. Auch diese Frage wird durch die Publikation selbst verneint. Denn in dieser bunten Mischung von Gelegenheitsarbeiten, Zufälligem und künstlerisch Belanglosem mit den zwei Dutzend Bildern (allenfalls!) Hodlers, die einmal vor der Geschichte bestehen werden, dokumentiert sich auch hier das allgemeine Schicksal aller großen Künstler, die immer nur auf Ab- und Umwegen zu den wenigen epochalen Leistungen kommen, die einmal Eckpfeiler der Entwicklung bleiben. Die sind bei Hodler wirklich nicht sehr zahlreich. Im Gegenteil, uns will es scheinen, als sei der Moment nicht mehr fern, wo man in nüchternster Einstellung auch diesem Lebenswerk seine letzte feststehende Formel wird geben müssen, wenn sich die Begeisterung des Augenblicks gelegt hat und objektivste Wertung im Umkreis des übrigen großen europäischen Kunstwerdens ihr Recht verlangt. Wieviel dann vom Hodlerwerk überhaupt übrig bleibt, das vorauszusagen, schiene im Augenblick vermessen, aber so paradox es klingen mag, scheint doch heute bereits die Tatsache festzustehen, daß in der Kunstgeschichte jedenfalls der Schweizer Boecklin den Schweizer Hodler an Bedeutung und um einige Jahrhunderte überleben dürfte.

Möglich, daß auch das nicht zutrifft. Einerlei. Erst muß einmal das Hodlerwerk geschrieben werden, das wirklich letzte Feststellungen ermöglicht. Ewald Bender soll es unter der Feder haben. Nach Loosli ist es doppelt nötig geworden. Biermann.

Tribüne der Kunst und Zeit

In dieser von Kasimir Edschmid bei Erich Reiß, Berlin herausgegebenen Schriftenreihe (auf

deren erste Bände an dieser Stelle bereits mehrmals mit Nachdruck hingewiesen wurde) sind zwei neue Beiträge erschienen, mit denen sich vor allem der Freund der bildenden Kunst auseinanderzusetzen hat. Willi Wolfradt schrieb über „die neue Plastik", Gustav Hartlaub über „die neue deutsche Graphik". Es liegt im Charakter dieser Serie, daß ihre Mitarbeiter solchen Themen, wie den eben genannten gegenüber, die wirklich einer breiteren Behandlung auf illustrativer Grundlage wert wären, über knappe Andeutungen kaum hinauskommen können. So sind auch diese Bände mehr persönliche Bekenntnisse als objektiv erschöpfende Abhandlungen. Das ist ihr Vorzug und ihr Manko zugleich. Der solideren Struktur der Hartlaubschen Schrift gegenüber, die immer eine gute Einführung in das von ihr behandelte Gebiet bleibt, gebe ich persönlich der Arbeit von Willi Wolfradt den Vorzug (so wenig ich im einzelnen hier und dort die künstlerischen Wertungen anerkennen kann), weil sie von Anfang bis zu Ende künstlerisch aufgebaut und tief im Geiste unserer Zeit verankert ist. Hier ist, vielleicht zum erstenmal, der Versuch gewagt, das Wesen der neuen Plastik einfühlend aus dem Wandel der geistigen Struktur unserer Epoche zu erklären. Und selbst wenn diese Art von Kunstbetrachtung nicht von einer gewissen Einseitigkeit frei sein kann, so ist doch die kleine Schrift ein Kunstwerk an sich. Dieser letzten und wichtigsten Feststellung gegenüber besagt es sogar wenig, ob Wolfradt wirklich gut daran tat, sein monumentales Gebäude gerade auf Rodin zu gründen. Denn die neue Plastik ist nicht nur in glücklicher Erkenntnis der rein plastischen Tatsachen, über die uns besser als der impressionistische Bildhauer gewisse Höheepochen plastischen Gefühls bei den Alten und einigen primitiven Völkern belehren, zu einer konsequenten Verleugnung aller Stilexperimente des großen Franzosen gekommen, sondern hat ihrerseits genau da angeknüpft, wo auch rein im Metaphysischen die neuen Wurzeln dieser Zeit offenbar werden. Vielleicht wird man über diese auffallende Tatsache erst in einigen Jahren klarer urteilen können, und sicher wird dann auch ein so feiner Kopf wie Wolfradt zu neuen Wertungen seiner Meister gekommen sein. B.

Das Exlibris / Ein Handbuch zum Nachschlagen von Hans Rhaue. Mit 32 Illustrationen. Zürich, „Die Verbindung", 1918. 159 S. (Rhaues Handbücher für Kriegssammler. Bd. 8.)

Bei der umfangreichen und guten Literatur, die wir über das Exlibris besitzen, muß ein neues Buch schon recht bedeutende Vorzüge aufweisen, um sich Geltung zu verschaffen. Das vorliegende Buch hat keine Aussicht, diese Geltung zu erlangen. Es darf sich vor allem nicht „Ein Handbuch zum Nachschlagen" nennen, da es nur ganz wenige, kleine, eng begrenzte Teilgebiete behandelt, und zwar meistens recht wenig eindringend, und es stellt nicht einmal das Kriegsexlibris in den Mittelpunkt, was man nach dem Titel der Sammlung, der es angehört, annehmen dürfte. Ein paar Aufsätzchen ohne inneren Zusammenhang, noch dazu zum Teil Nachdrucke, scheinen wie zufallsmäßig zusammengerafft worden zu sein.

Wenn der erste Aufsatz „Das Exlibris von seinem Ursprung bis zu seiner neuesten Form, dem Kriegsexlibris" auf 13 Seiten geschichtlich darstellen will, darf man nicht viel erwarten und wird es erklärlich finden, daß „aus der Überfülle" der Exlibris-Künstler „der letzten 25 Jahre" nur Max Klinger und Albert Welti genannt werden! Die völlig unzureichenden „Illustrationen und einige der Notizen" sind übrigens einem früheren Aufsatze des Verfassers aus dem Jahre 1917 entnommen. Als ein Grund für den Gebrauch eines Exlibris wird angeführt, daß der sonst mit Tinte in das Buch eingeschriebene Besitzername den Verkauf des Buches stark beeinträchtigt! Wenn zum Schluß das Sammeln von Exlibris als ausgezeichnete Kapitalanlage betrachtet und es begrüßt wird, daß „die Verbindung", also der Verlag des Buches, das Exlibris zu einem besonderen Zweige ihrer Tätigkeit macht und als Mittelpunkt für den Erwerb alter und neuer Exlibris von größtem Nutzen ist, dann „merkt man die Absicht und wird verstimmt". Der Inhalt dieses Aufsatzes wird dann noch einmal in einer „Plauderei" auf 4 Seiten und noch einmal unter der Überschrift „Das Exlibris als Sammelobjekt und in der Zweckbestimmung" auf wenig mehr als 1 Seite wiederholt und noch einmal ausgenutzt in dem Aufsatz „Deutsche Gefangenen-Exlibris", der ganze 4 von Gefangenen entworfene Exlibris beschreibt und außerdem Proben eines Künstlers gibt, „der als Soldat im Schützengraben lag".

Dann kommen die kleinen, sehr engbegrenzten Teilgebiete. „Die Alpen und die Exlibris" mit einem aus dem Jahrbuch des Schweizer Alpenklubs von 1916 wieder abgedruckten Verzeichnis der alpinen Exlibris in der Schweiz. „Lettische Exlibris-Künstler" mit der Vorstellung zweier Exlibris-Zeichner. „Aachener Exlibris" mit der Besprechung ganzer 8 Stück. „Wormser Exlibris", wobei gesagt wird, daß, anstatt sich Exlibris auf eigene Kosten herstellen zu lassen,

„es viel angenehmer und billiger sein würde, wenn Buchdruckereien oder Lithographische Anstalten eine Anzahl gefälliger Muster von Exlibris herstellen und — vielleicht gebündelt zu 500 oder 1000 Stück — zu mäßigem Preise liefern würden"; auch ein Standpunkt! „Das Exlibris der Kgl. serbischen Hofbibliothek in Belgrad." „Claude Jeanneret und seine heraldischen Exlibris", aus 6 verschiedenen älteren Aufsätzen zusammengestoppelt. „Eine Schweizer Exlibris- und Graphikausstellung." „Wappen und Buchzeichen des Benediktinerstiftes Einsiedeln", ein Nachdruck aus dem Schweizer Archiv für Heraldik. „Berühmte Exlibris-Künstler früherer Jahrhunderte", ganze 16 Namen von Hans Baldung und Hans Holbein bis Ludwig Richter enthaltend mit ein paar allerdürftigsten Lebensdaten ohne jeden Versuch einer Charakteristik.

Den Schluß bilden eine Liste einiger seltener alter und neuer Exlibris und eine Bibliographie der Exlibris-Literatur, die Wert beanspruchen können. Beiden sind die Verkaufspreise zugefügt, und „so knüpfen ans fröhliche Ende den fröhlichen Anfang wir an", in dem ja das Sammeln von Exlibris als gute Kapitalanlage bezeichnet wurde. Warum wurde dieser Verkaufskatalog nicht als solcher vom Verlage hinausgesandt? Dadurch, daß er dilettantisch und ungewandt zu einem „Handbuch zum Nachschlagen" ausstaffiert wurde, mußte er die Kritik herausfordern. Und ich mußte dieses „Handbuch" durchleuchten, um mein Urteil am Anfang meiner Anzeige zu begründen.

Georg Minde-Pouet.

Die Briefe des Malers Götz von Seckendorff

Einen frühen Reitertod starb fünfundzwanzigjährig im August 1914 der aus Braunschweig gebürtige Maler Götz von Seckendorff. Den wichtigsten Teil seines künstlerischen Nachlasses zeigte noch vor Abschluß des wohlorganisierten Massenmordes im Sommer 1918 die Freie Sezession in Berlin. Diese Gedächtnisschau enthüllte überall starke Ansätze, die unvollendet blieben, das Ringen eines eigenwilligen Temperamentes, dem letzte Erfüllung vom Schicksal versagt bleiben sollte. Hier war ein Anlauf feststellbar, der, wenn ihm Zeit gegeben worden wäre, sicher bis zu einem letzten großen Ziele hätte vordringen können.

Was die Ausstellung damals empfinden ließ, bestätigt ein schön gedruckter Band mit den Aufzeichnungen des jungen Künstlers, die Freundeshand gesammelt hat. (Verlag Banas & Dette, Hannover, Preis M. 10.—.) Man liest dies Buch mit stärkster Anteilnahme an dem Schicksal eines Menschen, der als Künstler geboren war, weil er die Freude am Leben hatte und dieses nur künstlerisch zu bezwingen sich mühte. Vieles überrascht in seiner Ursprünglichkeit; andererseits wirken manche Beobachtungen aus dem Munde eines Zwanzigjährigen oft nachdenklich. Köstlich über allem aber ist der Glaube an die Kunst und die eigene Berufung, der sich hier manifestiert. Und wenn das Buch sprunghaft durch Städte und Länder führt und hier und dort mit wenigen Strichen kaleidoskophafte Bilder erstehen läßt, so empfindet der Leser ergreifend die verhaltene Glut eines feurigen Geistes, der in der Tat zum Höchsten berufen schien. Spricht dann auf anderen Seiten des Buches nur der Mensch, einerlei ob Sohn, Freund oder Bruder, dann taucht der Blick des Lesers hinunter in die Tiefen einer kindlichen Seele, die in ihrer stillen Bescheidenheit alle Zeichen menschlicher Größe offenbart. Alles in allem: Es ist ein feines Künstlerbuch und damit auch ein Dokument der Zeit. Viele sollten es lesen.

B.

K. Berling, Altes Zinn

Mit 142 Abb. Berlin, Richard Carl Schmidt & Co. 1919. (Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler. Bd. 16.)

Zum ersten Male in der gesamten deutschen Zinnliteratur wird in der vorliegenden Arbeit dem Sammler und Liebhaber eine umfassende Darstellung der Zinnkunst auf geschichtlicher Grundlage gegeben. Der Verfasser gliedert seinen Stoff in sechs Abschnitte: Eigenschaften und Gewinnung, Verarbeitung und Verzierung, Geschichte der Zinnarbeiten, Meisterstücke und Markenwesen, Hauptstätten des Zinngießerhandwerks, Zinnbehandlung, Zinnpest, Zinnfälschungen; ein Literaturnachweis macht den Schluß.

An dem Umfang, der dem Inhalt gegeben wurde, wäre nichts auszusetzen, es sei denn, daß m. E. die Zinnarbeiten des Empire und Biedermeier, die dem mit geringen Mitteln arbeitenden kleinen Sammler mehr am Herzen liegen als der Verf. vielleicht weiß, schon aus diesem Grunde etwas mehr Entgegenkommen verdient hätten. Die Kriegsverhältnisse haben auch hier beschränkend eingegriffen, so daß eine über andeutende Hinweise hinausgehende Berücksichtigung der französischen und englischen Zinnarbeiten unterblieben ist; dafür haben die deutschen Zinne dank der umfassenden Vorarbeiten Demianis, die der Verfasser als Nachlaßpfleger benutzen konnte, eine erschöpfende Behandlung erfahren können.

Verfehlt scheint mir gerade bei den Arbeiten dieses kunstgewerblichen Zweiges ihre Aufteilung

unter die herkömmlichen Stilbezeichnungen. Betont doch der Verfasser selbst, „daß der Zinngießer nicht gleich, wenn sich ein neuer Stil Bahn gebrochen hatte, mit den alten Anschauungen auch seine alten Formen, die ein bedeutendes Kapital ausmachten, beiseite warf, sondern sie manchmal, besonders im Ornament, mit Elementen der neuen Richtung verquickt, ausnützte solange es ging" (S. 65). Wenn er folgerichtig diese nicht nur aus mittelalterlichen Erscheinungen zu gewinnende Erkenntnis auch auf die Folgezeiten angewandt hätte, besonders auf das von ihm unter „Barock" zusammengefaßte Material, so wäre dem Laien wohl manches klarer geworden in seinen Darlegungen. Anscheinend hinderte ihn aber daran seine stark veraltete mechanistische Auffassung von der Entstehung und Ausbreitung eines Stiles, die sich auch sonst bemerkbar macht, wenn er von einer Zuckerdose behauptet (S. 144), sie „müßte wegen ihrer gradlinigen Flächenteilung zum Barock gerechnet werden, wenn nicht das oben angebrachte Muschelornament sie ins Rokoko verwiese". Solche Äußerungen lassen sich zwar mit der Richthöhe der „Kunstgewerblichen Stilproben" vereinbaren, zeigen aber ein erhebliches Zurückbleiben hinter den nicht mehr ganz neuen Ergebnissen der stilpsychologischen Analyse.

In dem Abbildungsbestande vermißt man nur ungern eine Wiedergabe der Temperantia-Kanne von Briot; ebenso fehlen die beiden Enderleinschen Temperantia-Kannen, von denen unbedingt eine hätte abgebildet werden müssen. Für diese Stücke waren leicht gute Vorbilder zu erreichen. Diese Unterlassung aber hängt offenbar mit der sogenannten „wissenschaftlichen Aufmachung" des Buches zusammen. Nach meiner Auffassung ist es Aufgabe dieser Handbücher, dem sammelnden Liebhaber — der nach streng wissenschaftlichen Gesichtspunkten vorgehende Sammler hat andere Quellen zur Bereicherung und Klärung seiner Kenntnisse — eine Darstellung des Stoffes in die Hand zu geben, die so, auch in den Abbildungen gefaßt ist, daß er auf die Fußnoten und auf die nicht für jeden handbereite wissenschaftliche besonders fremdsprachige Fachliteratur verzichten kann. Mir kommt eine solche mit dem Schein der Wissenschaftlichkeit auftretende Darstellungsweise bei Gelegenheiten, die sie keineswegs erforderlich macht, wie eine toupierte Ballfrisur vor. Es erfordert allerdings schon mehr als bloße handwerksmäßige literarische Geschicklichkeit den Stoff so zu meistern, daß er für einen solchen Leserkreis, wie er hier programmgemäß gedacht ist, seinen Zweck erfüllt. Dazu gehört außerdem ein Stilempfinden für die Muttersprache, das man oft leider nicht entdecken kann. Zum mindesten aber muß man die Kenntnis der deutschen Sprachlehre doch wohl voraussetzen dürfen. Es ist bedauerlich, daß man in einer solchen Besprechung davon reden muß, aber man sagt nicht (S. 59): „Die Vorbilder für solche ... angefertigte und noch heute erhaltene Schleifkannen", falsch ist auch das sich einige Male findende Gefüge: „In die Innenseiten . . . hat der Zinngießer Zinnplaketten angebracht", ebenso: „Die Werke eines Briots" (S. 119). Auch einen heiligen Denis gibts im Deutschen nicht; wir nennen ihn bei uns Dionysius.

Zum Gegenständlichen wäre zu bemerken, daß die Ampullen Abb. 27ff. nicht zum Aufbewahren von Reliquien dienten, sondern Behälter für geweihtes Wasser oder Öl von irgendwelchen Wallfahrtsstätten waren. Abb. 57 ist eine mit einem Ziborium verbundene Monstranz. Das Ornament auf der Schale Abb. 67 nennt man Mauresken.

—l—

Italienische Zeitschriften

Die Redaktion der „Rassegna d'arte antica et moderna" hat Corrado Ricci übernommen. Das glänzend ausgestattete Januarheft mit Beiträgen von Schiaparelli, Paribeni, Ricci u. a. ist

Die Kunsthandlung Karl Haberstock :: Berlin W 9
Bellevuestraße 15 (unmittelbar neben dem Hotel Esplanade, im ersten Stock)
sucht zu kaufen: Echte Werke großer alter Meister
sowie Gobelins, echte alte Porzellane und Bibliotheken
Für den Nachweis solcher Werke zahlt dieselbe unter Zusicherung strengster Verschwiegenheit eine hohe Vermittlungsgebühr

ſoeben erſchienen. Die beiden großen Kunſtzeitſchriften Italiens „L'Arte" und „Bolletino d'Arte" haben auch während des Krieges — allerdings in beſchränktem Umfange — ihre Publikationen fortgeſetzt. Dagegen ſind eine Anzahl kleinerer Lokal-Kunſtzeitſchriften eingegangen. „Napoli Nobilissima" und „Rassegna d'arte Umbra", letztere redigiert von Umberto Gnoli, werden noch in dieſem Jahre neu erſcheinen. E. St.

Der Kunſtmarkt

Bevorſtehende Verſteigerungen

Amſterdam

Die Firma A. Mak zeigt zwei Verſteigerungen an. Die erſte findet am 27. April ſtatt. Sie umfaßt u. a. die Sammlung Carel A. Begeer aus Utrecht und bringt Gemälde alter Meiſter (worunter van Dyck, Jacob Duck, Jan Mieuſe Molenaer, Raeburn, Tiepolo, Wouwerman und einige Primitive), eine Reihe mittelalterlicher Holzſkulpturen, zwei große Brüſſeler Wandteppiche der Brüder van der Borcht (bezeichnet und datiert 1750), Reihen von Delfter Fayencen und verſchiedenem Porzellan, Möbel und Uhren ſowie eine geſchloſſene Sammlung von indiſcher Kunſt.

Die zweite Verſteigerung iſt die des zweiten Teils der Sammlung Léonce Roſenberg aus Paris; ſie wird im Laufe des Frühjahrs ſtattfinden und umfaßt Fayencen orientaliſchen Urſprungs, früh-griechiſche und römiſche Keramik, eine Gruppe von merovingiſcher Kunſt, hauptſächlich Zierkunſt, mittelalterliche und perſiſche Miniaturen, aſiatiſche Plaſtik und chineſiſche Malereien. Zu dieſer Verſteigerung erſcheint wie zum erſten Teil ein abſonderlicher Abbildungsband mit loſen Lichtdrucktafeln. H.

Paris

In den Sälen der Firma Georges Petit werden in der erſten Hälfte des Mai vier belangreiche Verſteigerungen ſtattfinden. Die Reihe beginnt mit der Sammlung Alphonſe Willems aus Brüſſel, die am 3. Mai verkauft werden ſoll und in der Hauptſache Gemälde neuerer Meiſter umfaßt, worunter Bakker Korff, Conſtable, Daubigny, Decamps, Diaz, Fromentin, Khnopff, Mauve, Guſtave Moreau, Th. Rouſſeau, Troyon, Ziem und ein berühmter Corot, „Les bergers d'Arcadie"; unter den wenigen Gemälden alter

GEMÄLDE-AUSSTELLUNG
alter und
moderner Meiſter
Carl Nicolai · Berlin W10
Viktoriaſtraße 26a
Angebote aus Privatbeſitz
möglichſt mit Photo unter Angabe von Künſtler, Maß u. Preis erwünſcht

Meister fallen zwei Rubens zugeschriebene Stücke auf.

Auch die Sammlung A. Beurdeley, die am 6. und 7. Mai unter den Hammer kommt, setzt sich vorwiegend aus Gemälden alter und neuerer Meister zusammen, mit dem Unterschied, daß hier die ersten die größere Rolle spielen. Am stärksten vertreten ist die französische Schule mit Boucher, besonders Fragonard, de Largillière, Lépicié, Nattier u. a. Sodann die Niederländer mit einem Christus von Albert Bouts, das 17. Jahrhundert u. a. mit einer schönen Wachtstube von Terborch und einem Wouwerman. Raeburn und Reynolds, Murillo und Ribera, Guardi und Canaletto sind einige weitere gewichtige Namen, die mit prächtigen Abbildungen in dem doppelbändigen Katalog vorkommen. Von den neueren Meistern stoßen wir auf Werke von Corot, Courbet, Degas, Delacroix, Diaz, Fantin-Latour, Millet, Th. Rousseau, Sisley und Troyon. Bildwerke treten in kleiner Anzahl, aber mit Meistern wie Clodion und Carpeaux auf. Einige kostbare Gobelins bilden den Beschluß der Sammlung.

Am 10. und 11. Mai folgt die Sammlung Sigismond Bardac; wiederum in der Hauptsache mit Gemälden alter Meister, wie Boucher, Chardin, Goya, Huet, Lawrence, Hubert Robert, sowie Pastellen von Q. de la Tour und Peronneau, Zeichnungen und Aquarellen von Fragonard, Freudenberg, Guardi, Watteau u. a. Hieran schließen sich Kunstgegenstände und Möbel des 18. Jahrhunderts.

Der 14. Mai endlich bringt eine Versteigerung von Kunstwerken aus anonymem Besitz. Zunächst wieder Gemälde von Corot, Delacroix, Diaz, Fromentin, Harpignies, Meissonnier, Millet, Monet, Stevens, Troyon u. a., und einige alte Bilder, u. a. von Guardi und van Goyen. Dann Bildwerke von Rodin und Gemito. Den Höhepunkt dieser Sammlung bilden jedoch sechs Seidengobelins mit Gold- und Silbereinschlag, im 16. Jahrhundert in Ferrara gewoben, sowie einige weitere Wandteppiche des 17. und 18. Jahrhunderts. H.

Neue Kataloge

Kunsthütte zu Chemnitz. König-Albert-Museum. Ausstellung aus Privatbesitz. Malerei — Plastik.

Rudolf Bangel, Frankfurt a. M., Neue Börse. Versteigerungskatalog 999a. Sammlung W. Kruck, Königsberg. Gemälde alter Meister.

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Hannover, Große Aegidienstr. 4. Telefon Nord 429
Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone“:
BERLIN: Dr. Karl Schwarz, Berlin W. 30, Aschaffenburger Str. 20 / MÜNCHEN: Kurt Pfister, München, Kaulbachstr. 40 / WIEN: Dr. Heinr. Glück, Wien I, Grünangerstr. 10 / DEN HAAG: Dr. Otto Hirschmann, Ryswyck, Z. H., Leeuwendaal laan 61 / NEW YORK: Frank E. Washburn Freund, 120 Haven Avenue New York City
Verlag, Geschäftsstelle u. Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2
Telefon 13467

Erscheinungstermin		Redaktionsschluß	
Heft 9	6. Mai	Heft 9	30. April
„ 10	20. Mai	„ 10	14. Mai
„ 11	3. Juni	„ 11	28. Mai
„ 12	17. Juni	„ 12	11. Juni

Neue Kunst
Hans Goltz
München

April–Mai 1920
George Grosz
Als Katalog:
Erstes Sonderheft des
ARARAT
6 Seiten Text und 14 Abbildungen
mit Ausstellungsverzeichnis M. 4.–

Geplante Ausstellungen:
Mai–Juni:
Paul Klee. I. Gesamtschau
Juni–Juli:
Charles Hofer-Genf
Juli–August:
Lehmbruck = Graphik

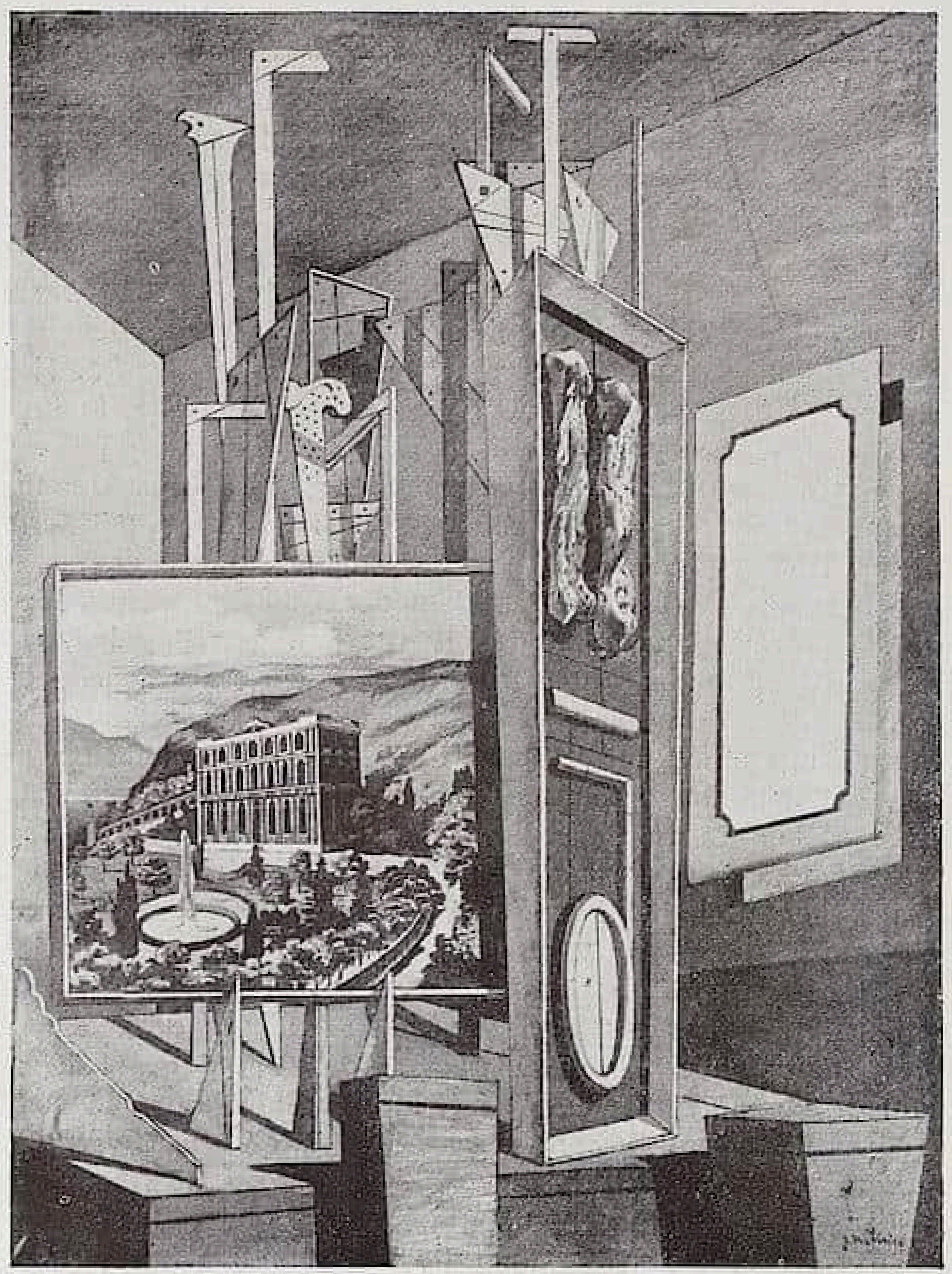
Neueste Kunst in Italien

Von THEODOR DÄUBLER
Mit 6 Abbildungen

Unter den modernen Künstlern Deutschlands wird jetzt immer wieder die Frage erörtert: was hat das Ausland während des Krieges gemacht? Wie steht es vor allem in Frankreich? Das einzige, was man bisher immer wieder, besonders über die Schweiz, zu hören bekam, läßt sich wohl folgendermaßen zusammenfassen: man wird wieder ruhiger! Ja, man glaube ans Unmöglichste: Picasso malt wie Ingres! Wie sich das alles verhält, ist wohl bis jetzt noch nicht ganz klar geworden: jedenfalls kann ich leider darüber noch nicht berichten; wohl aber sind uns italienische Zeitschriften zugegangen, aus denen sich schon vieles über die Kunst unsrer Tage in Rom entnehmen läßt. Vor dem Kriege waren die Zentren künstlerischen Lebens auf der Halbinsel vor allem Florenz und Mailand, erst an dritter Stelle kam Rom. Heute ist aber die Doppelhauptstadt, das Rom der Päpste und des Königs auch die Stadt der aufblühenden Kunst geworden. Dort erscheint ebenfalls die angesehenste moderne Kunstzeitschrift Italiens „Valori Plastici". Aus den Aufsätzen der Kunstschriftsteller, die häufig selbst Maler sind, geht hervor, daß sich der Futurismus sehr gemäßigt hat, ja teilweise gar keine auflösende, daherstürmende, sondern eine Formen neu schauende, begründende Richtung geworden ist. Vom Impressionismus will man jetzt schon gar nichts mehr wissen. In einem Aufsatz schreibt Giorgio de Chirico: Die Italiener und Deutschen sind die Völker, die dem Impressionismus am fernsten stehen: er ist eine französische Angelegenheit! Das junge Italien will sich überhaupt von der großen Tradition Frankreichs der letzten Jahrhunderte losmachen und an die noch größere eigene, die allerdings als Blüte weiter zurückliegt, anschließen. Dabei wird auf Cézanne, der tatsächlich aus Cesena in der Romagna stammt, irgendwie Anspruch erhoben und ebenso Picasso, als Sohn einer ligurischen Mutter, und jedenfalls als Spanier gegen Paris ins Treffen geführt. Cézanne und Picasso gelten aber gerade für die entscheidenden Überwinder des Impressionismus! Eine Beurteilung der Malerei dieser italienischen Künstler ist nach den Reproduktionen einer Zeitschrift unmöglich. Immerhin darf man jedoch sagen: da wird höchst Bemerkenswertes angestrebt und versucht. Besonders dort, wo ich von früherher weiß, daß es sich um koloristisch feinbegabte Künstler handelt, kann ich mir wohl vorstellen, daß in Rom jetzt wirklich etwas geleistet wird!

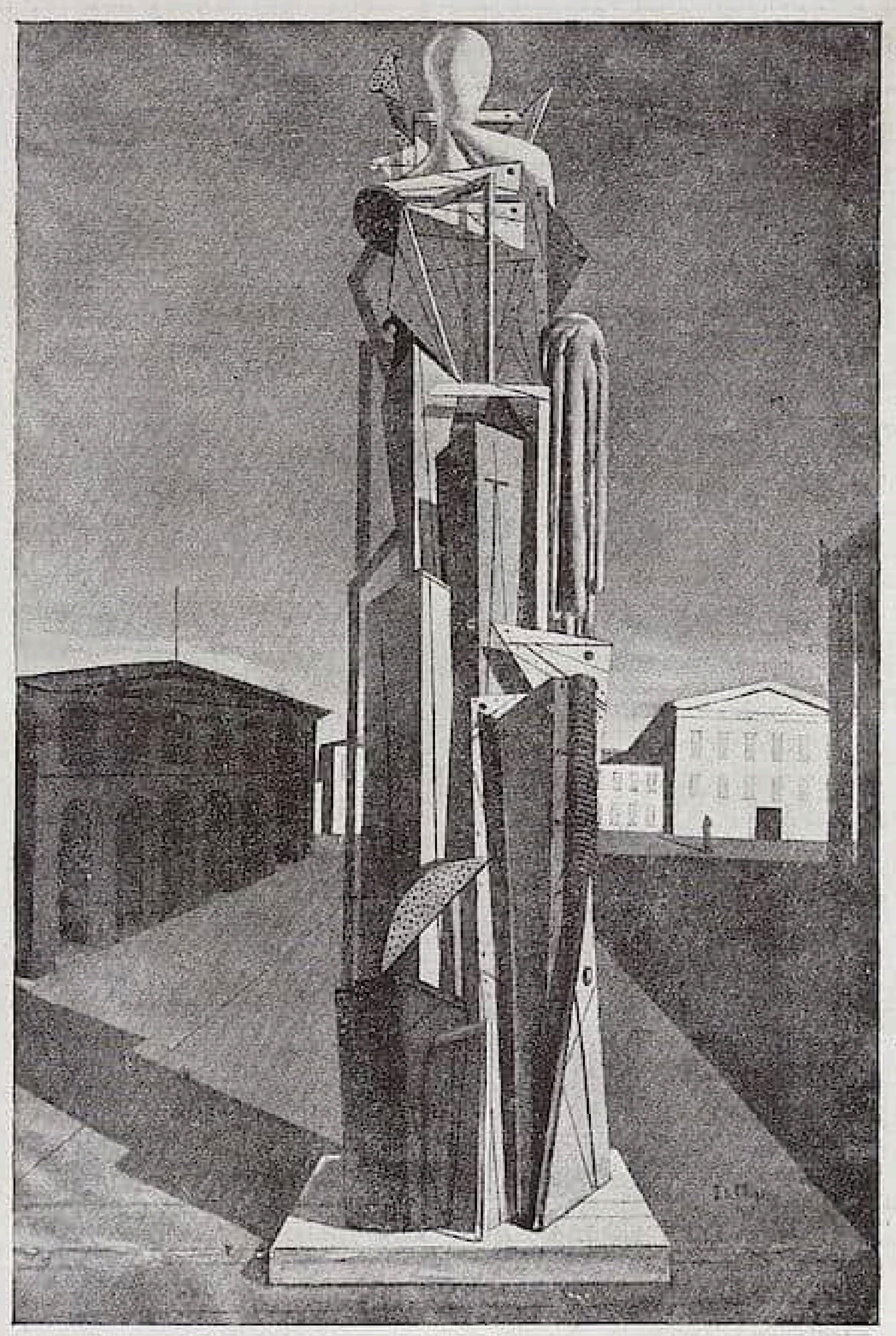
Ardengo Soffici, der Florentiner Futurist, malt nun Stilleben in breiter, frei angelegter Rhythmik. Bloß der Konstruktion des Bildes eingeordnet, ohne die mindeste Konzession an Natürlichkeit, stehen Gegenstände kontrapunktlich zueinander. Dabei scheint seine Malweise, noch etwas impressionistisch-hauchhaft, zur leisen Melodik der Komposition zu passen.

Auch der römische Bildhauer Roberto Melli, der wohl seit ägyptischer Zeit zum erstenmal mit Schattenwirkungen durch Einkerbung, wie er es nennt „negativen Valeurs" schöpft, steht dem Impressionismus eines Medardo Rosso noch nicht ganz fern. Freilich ist er bereits sehr fest und architektonisch geworden; aber schon ein Motiv wie „Dame mit Hut" erinnert beispielsweise an den italienischen Vorläufer Rodins. Auch Mellis Daumengriff ins Plastelin ist erhärteter Impressionismus. Ebenso gelingt ihm noch Sonneneffekte in der Bildhauerei, wie sie vor ihm, allerdings auf sehr verschiedene Weise, Freilichtbildhauer zu erreichen trachteten. Bei allen andern Italienern, dieser Gruppe der Jüngsten, ist der Impressionismus vollkommen aufgesogen: oft schillert er wohl noch (so entnehme ich aus Erzählungen) als perlmutternde Farbe durch Bilder,



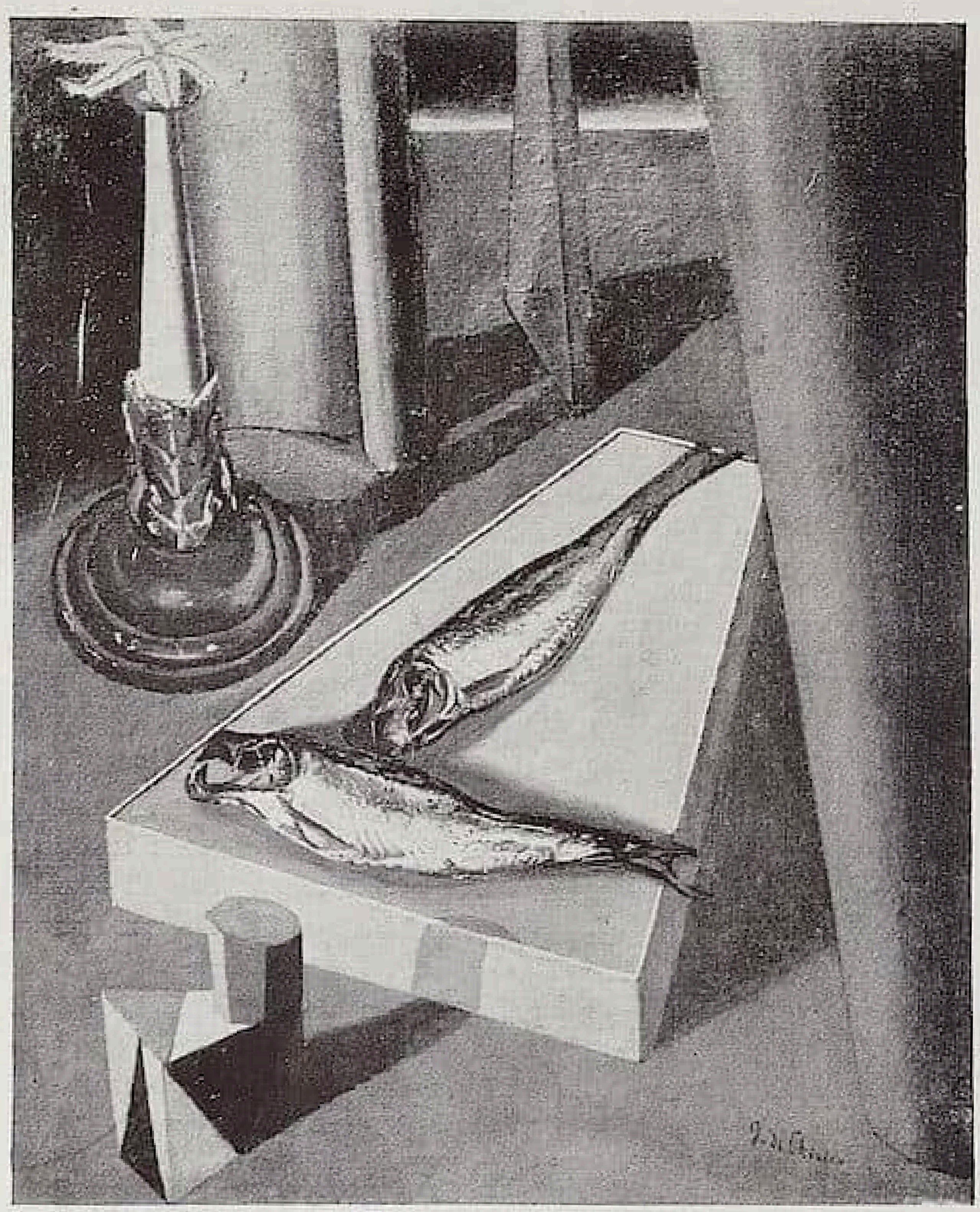
Giorgio de Chirico. Metaphysisches Interieur.

Mit Erlaubnis des Verlages Valori Plastici, Rom.



Giorgio de Chirico. Der große Metaphysicus.

Mit Erlaubnis des Verlages Valori Plastici, Rom.

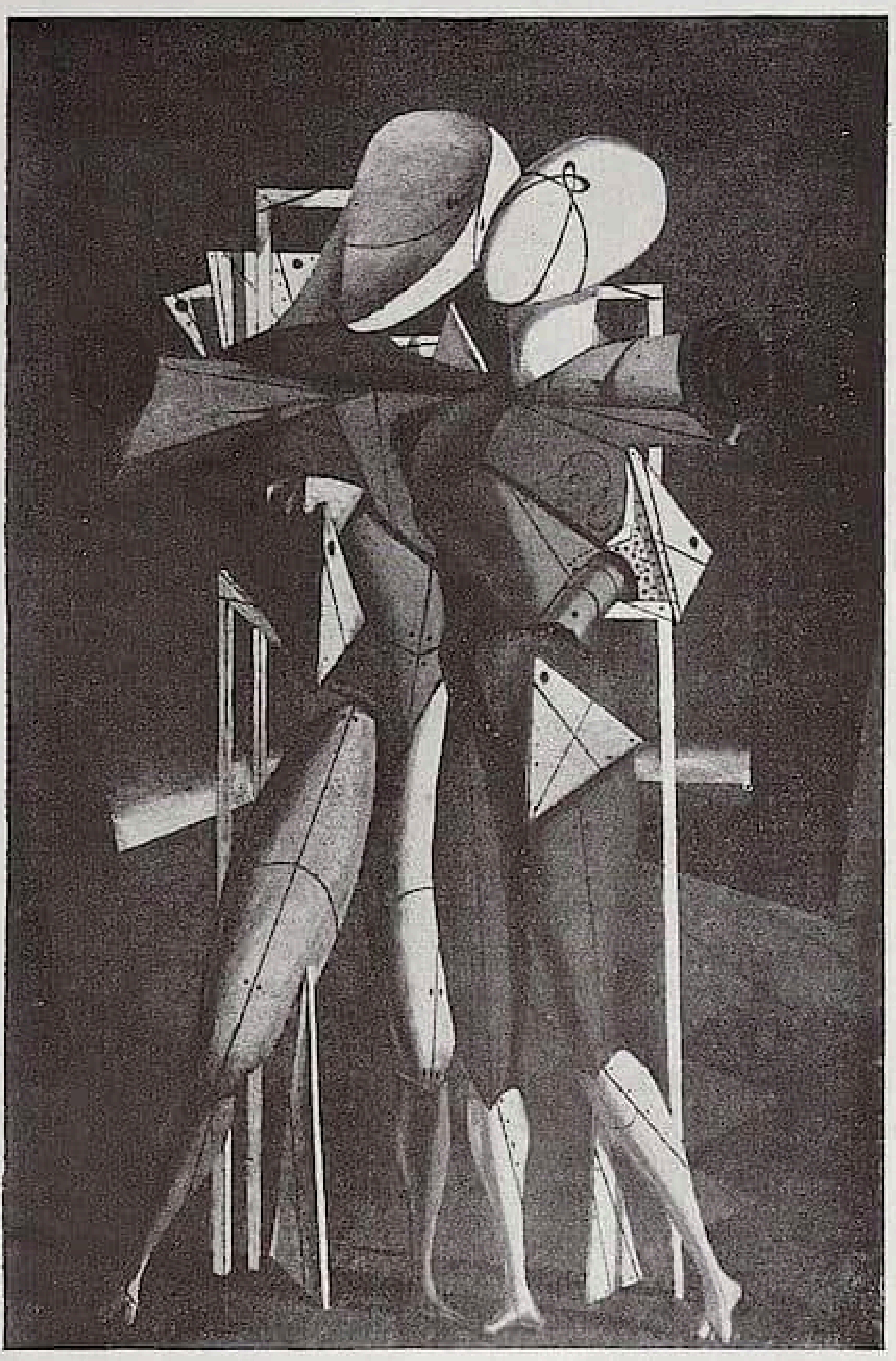


Giorgio de Chirico. Heilige Fische.

Mit Erlaubnis des Verlages Valori Plastici, Rom.

die jedoch festgeschlossen aufgebaut werden: besonders dort scheinen Impressionismen vorzukommen, wo sich weiche Himmel leise und zart emporblauen; aber auch da ist der Impressionismus bloß eines der Elemente in der Malerei geworden, wie er es schon lange, bevor man ihn zum Stichwort machte, auf ganz selbstverständliche Art gewesen. Er bereichert! Und darauf kommt es an. Kunst ist Gipflung auf sehr unterschiedlich breiter Basis. Die Programmalerei der letzten Zeit hat schon oft zur Verarmung, wenn nicht gar Nüchternheit geführt, da es den Künstlern allzusehr auf eine Absichtlichkeit (ein Interessantes) ankam; das Problem wurde dann meistens auch von den Begabtesten, jedoch auf Kosten der Reichhaltigkeit in einem Werk, gelöst.

Der jüngste Künstler, der hoffnungsfreudig in Rom begrüßt wurde, heißt Giorgio de Chirico. Er scheint bereits einige Gefährten zu beeinflussen! Seine Bilder sind konstruktiv: vielfach noch dem Kubismus wesensverwandt; doch verläßt er die entschiedenen Abstraktionen. Nur seine Raumaufteilung ist, trotz ihrer persönlich empfundenen Dreidimensionalität, nicht ohne die Kubisten zu denken. Freilich faßt er auch



Giorgio de Chirico. Hektor und Andromache.

Mit Erlaubnis des Verlages Valori Plastici, Rom.

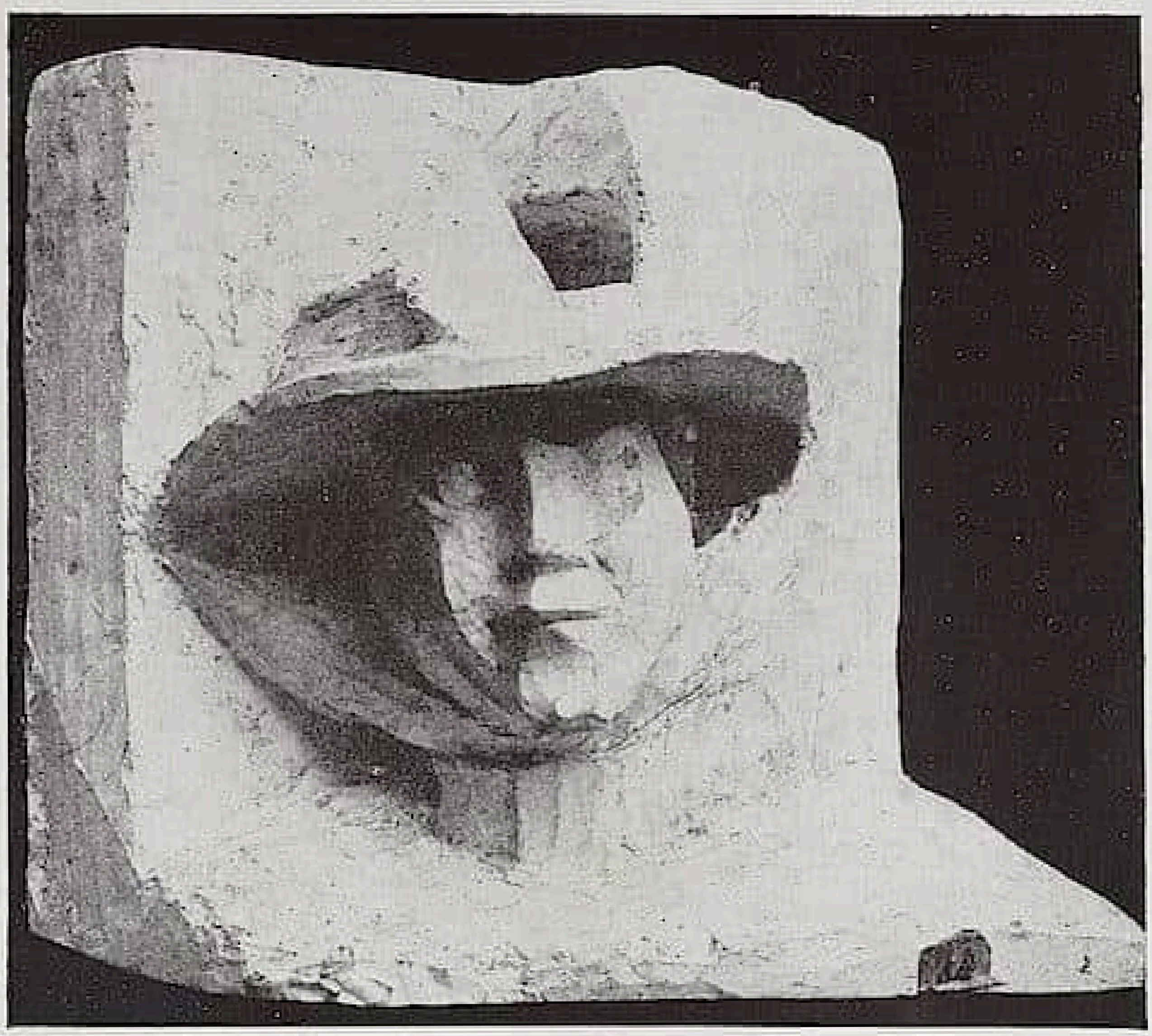
Gegenständlichkeit an und für sich etwas abstrakt auf. Er belebt Schemen: auf seinen besten Bildern gibt er Mechanismus, Manequins in Umschlingung oder Vereinzelung: sie bleiben nicht unbeseelt! Man könnte im ersten Augenblick an E. T. A. Hoffmanns Olympia denken. Aber eigentlich stehen Chiricos gestaltete Probleme zu dieser lebentäuschenden Gliederpuppe, auch zur „Eve nouvelle" von Le Comte de Villiers de l'Isle-Adam polar. Bei diesen Dichtern prachtvoll mit Fleisch bekleidete Maschinen, denen es einmal sogar gelang, wirklich menschliche Gefühle kurz auszuhauchen! Bei Chirico etwas ganz anderes: er führt keinen Golem vor. Es handelt sich einfachst um menschenartige, sehr lebendig bewegte Gebilde aus Mathematik. Metaphysische Wesenheiten, wie er es nennt! (Also eine Dauerangelegenheit.) Chiricos Apparate finden somit ihre Parallele viel entsprechender im Homunkulus, der eine Wesenheit, keine

Puppe ist, der aus der Ewigkeit hervorbricht, obschon er gleich unter uns zerschellen mußte.

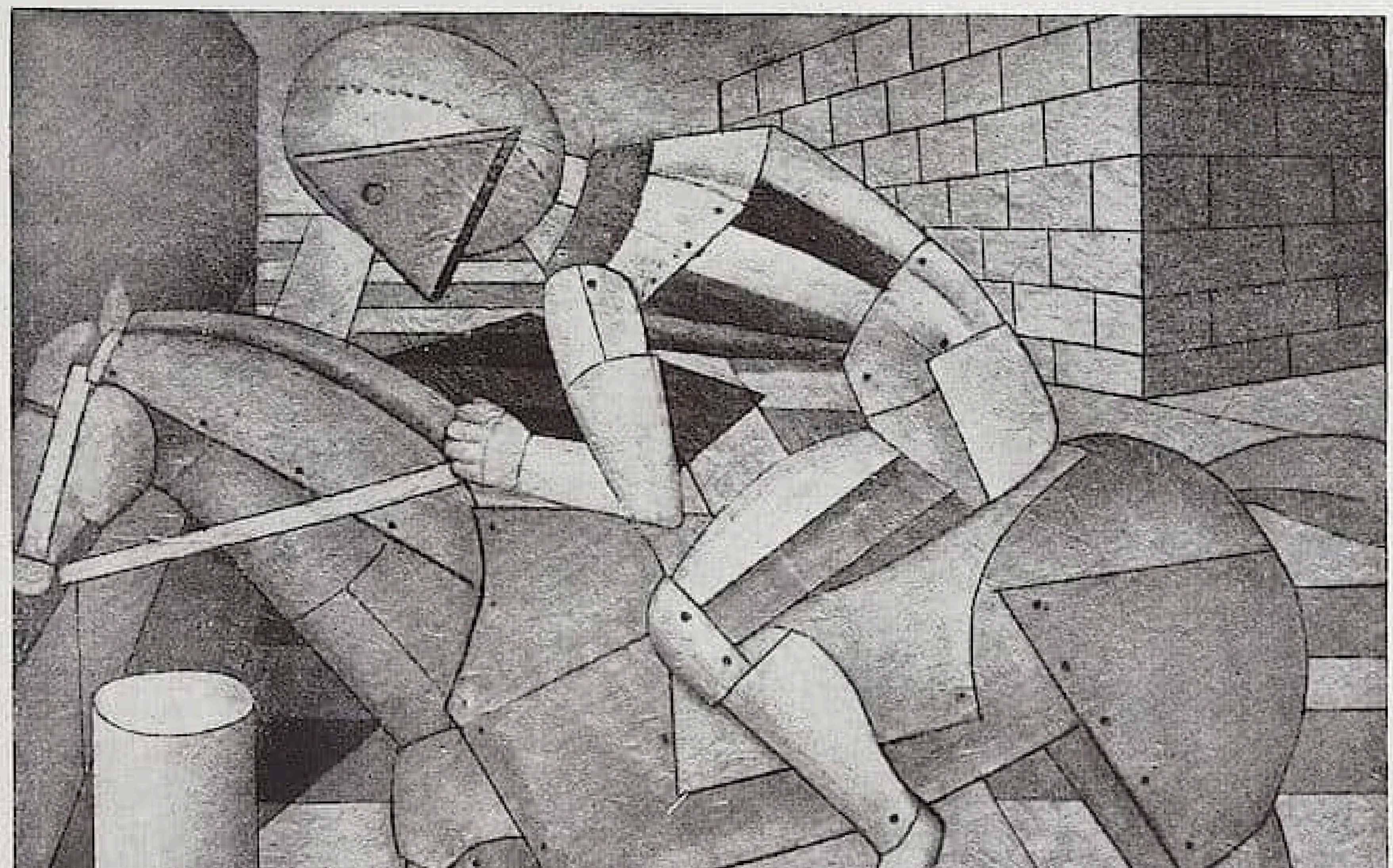
In Florenz wird eine Gipsfigur gezeigt, vor der Michelangelo seinen Schülern künstlerische Anatomie beibrachte; daran erinnern einige andere Schöpfungen dieses de Chirico. Maschinen, Fabriken behandelt er gern, auch nüchterne Miethäuser. Sachlich konstruktive Landschaften: die große italienische Einfachheit waltet vor. Auch die Frührenaissance kam schon durch Vermittlung des Verstandes zu ihrem ausdrucksvollkräftigen Stil. Und heute, nach so viel Unbesonnenheit und Verwirrung, wollen die jungen Italiener wieder Vernunft walten lassen! Etwas besorgniserregend sind jene Bilder de Chiricos, die vollkommen gegenständlich, ja porträtmäßig und wahrscheinlich auch ähnlich gesehen sind: da merkt man nämlich noch häufig akademische Befangenheit. Für das beste seiner Bilder halte ich, der Reproduktion nach, ein perspektivisch geheimnisvolles. Er nennt es „Die beunruhigende Muse". Im Hintergrund traumhaft stark und doch schon sagenhaft ein Gesicht des Herrenschlosses von Ferrara. Moderne Fabriken recken ihre rauchenden Obelisken und Säulen mit schnellwelkender grau und schwarzer Flatterblume in einen dunklen Himmel. Griechische und modernste Formen sind zu sympathisierenden Gestaltungen gefügt. Pflaster und Würfel sprechen vom Rätsel der einfachen Geometrie.

Hier schließt sich in der Besprechung Carlo Dalmazzo Carrà, schon vor dem Krieg der bedeutendste Maler des Futurismus, am besten an. Die feine Symbolistik früher Venezianer: eines Gentile Bellini oder sogar Carpaccios ist nun wiederum in diesem Lombarden morgenhaft erwacht. Schlichtheit, während der Arbeit Treue zum ersten Vorsatz zum Bild: also Strenge, dabei ephebenhafte Anmut, jungfräulichen Stolz weiß er feinnervig zur Gestaltung zu bringen, behutsam in den Raum zu fügen. Seine Kompositionen glücken meisterhaft! Auch die Manen des geharnischten Ritters Riccio auf seinem Streifzug nach Massa Marittima in der Maremma, von Ambrogio Lorenzetti auf eine Wand des Rathaussaales zu Siena gemalt, tauchen einmal, weither herüberklirrend, in den Gesichten dieses jungen Künstlers auf! Dann wieder erwacht man mit ihm zwischen den gewohnten Geometrien einer eigenen Wohnung, unter seinen selbstverständlichen Dingen und bei Verwandten. Er, der metaphysische Maler: neben dem Sohn! Aber gerade das, was man kennt, wird uns rätselhaft. Woher diese alltäglich-einfachste Gleichmäßigkeit aus so großer Vielfachheit? Wie überhaupt eine Einfalt: ein in sich Ziele schauen? Mit Hilfe einer Kunst, die durchaus vereinfacht, sich stilbildend dennoch an die Dinge hält, könnte es gelingen! Also Probleme, wiederum Probleme! Gewiß, aber gerade bei einem Maler von Geblüt, wie Carrà es ist, dürfte das am wenigsten gefährlich sein. Den Wohllaut, oft sogar die Milde seiner Farben kennen wir: sie müssen sich zu so seltsamen, modern-merkwürdigen Altgewohnheiten, wie er sie jetzt verwirklicht, besonders eignen.

Noch andere begabte Maler scheinen zur Gruppe zu gehören; ich wage es aber nicht, ohne sie wirklich erlebt zu haben, bloß nach Reproduktionen, von ihnen hier zu sprechen. Hoffentlich bekommen wir bald allerhand von diesen italienischen Künstlern in Deutschland zu sehen!



Roberto Melli. Mit Erlaubnis des Verlages Valori Plastici, Rom. Dame mit Hut.



Carlo Dalmazzo Carrà. Mit Erlaubnis des Verlages Valori Plastici, Rom. Der Reiter des Westens.

Oskar Coeſter

Mit 8 Abbildung | Von WILLI WOLFRADT

Ob der Maler Oskar Coeſter nun Expreſſioniſt iſt, das vermag ich nicht zu ſagen. Bei den meiſten, die einem heutzutage begegnen, weiß man gleich, das ſind Expreſſioniſten. Es ſpringt einfach in die Augen; aber wie oft bleibt es bei der neumodiſchen Attitüde, hinter der keine Leidenſchaft ſichtbar wird. Die Formen ſind fanatiſch friſiert, die Palette ſchreit zügellos, und im Grunde iſt es dann doch nur eine andere Art von Konzilianz. Coeſter hat ſich nicht hineinziehen laſſen in das äußere Gehabe der vielen Talente, die aus den Eroberungen des modernen Genies Manier ſchlugen. Man wird ihn nur achten können dafür, daß er ſich nicht mit einem leichtfertigen Ruck von der Tradition losgemacht, ſondern ſich aus Eigenem entwickelt hat, mag ſich dieſes auch ſehr deutlich aus dem Erbgut früherer Generationen nähren. Hat ſich Coeſter auch nie als formſchöpferiſche Potenz, als Erſchließer neuer Vorſtellungsbezirke gezeigt, iſt ſein Weg auch der eines Sammelnden, ſo trägt doch ſein ganzes Schaffen (und mehr als das ſo vieler Neutöner) eigenes Geſicht, nicht etwa nur vermöge einer perſönlichen Handſchrift, die ja ſchließlich jeder hat, ſondern vermöge eines eigenen Temperaments.

Coeſter hat einmal im Banne Böcklinſcher Myſtik geſtanden, dann lockerte ſich ſeine Hand und ging eher dem jüngeren Böcklin verwandte Pfade, ſeine paſtoſe Pinſelführung erinnert an kleine Stücke von Marées, ſein Tempo an Delacroix, ſein Sinn für farbige Mythologie, für bacchantiſche Epiſode an Pouſſin, ſeine ſchaumige Anmut an Fragonard, ſeine Palette an Watteau, ſein landſchaftliches Raumempfinden an Claude Lorrain. Aber auch Cézannes flächige Melodik, Liebermanns Zügigkeit, Kokoſchkas Melancholie, Corots differenzierter Geſchmack und noch ſo viel man will, wären unſchwer an ſeinem Werk aufzuzeigen. Und doch iſt es in gar nichts epigonenhaft. Denn alles iſt gebrochen oder durchdunkelt von einer individuellen Stimmung, in die die Vielheit fremder Elemente ſich reſtlos gelöſt hat. Alles das iſt wirklich in Coeſter eingegangen, ſcheinbar mit einer Art Verzweiflung von ihm verzehrt worden. Dies Traditionelle war ſchließlich doch nur ſein Material, nicht ſein Ergebnis. Epigone iſt, wer ſich ſelbſt nicht findet. Coeſter, der äußerlich betrachtet, oft in verſchiedener Geſtalt aufgetreten iſt, und dem ſo leicht ein Dutzend Größere nachzuweiſen ſind, von denen er Werte übernommen hat, ringt in allen ſeinen Bildern notvoll mit ſeinem bitteren, einſamen, düſteren Selbſt. Sie haben ſchließlich alle ſchon den ſtoßweiſen Atem, das qualvolle Rubato, die ringende Angſt in ſich, die ſeine letzten Werke nun ganz unverhüllt ausprägen.

Dieſe Angſt funkelt ſchon in jenen heiß flüſternden Mythologien früherer Jahre auf, ſchwebt in dem rauſchhaften Leuchten jener ſcheinbar robuſteren Farbenſkala mit, um ſpäter immer größere Macht zu bekommen. Die Bildniſſe zeigen bange Menſchen, die ſich ſcheu umwenden, erſchüttert zurückhalten, angehaltenen Atems in ſich hineinlauſchen; die Hände wagen nicht zu faſſen, der Blick geht am Betrachter vorbei, bleich ſchimmern die Geſichter, verſchwimmend faſt mit krankem Glanz zwiſchen dunklem Gewand und dunklem Hintergrund (Abb. 1, 3). Dieſe Menſchen können dem Tag nicht ins Auge ſehen, ſie hören die Qual, ſie hängen beklommen zwiſchen den Stunden. Aber dieſes gleichſam Verſcheuchte, dies müde Fröſteln ſpricht ſich nicht rein mimiſch aus, es iſt vor allem die farbige Haltung, die dieſen Ausdruck einer tiefen Verzagtheit bewirkt. Und ſo iſt es bei jenen Landſchaften, die trotz all ihrer Weiträumigkeit und Tiefe eng und voll

Abb. 1. Oskar Coester. Selbstporträt. 1912.
Bes.: R. Genin, Berlin.

Seufzen und Leid sind. Sie bauen sich meist von einem Vordergrund aus, wo kleine menschliche Figuren sich andeuten mit einer gepreßten Staffagen-Munterkeit, wo die für Coester typischen Bäume, mit schwachen, bebend gekrümmten Stämmen und buschigen Kronen einsam den finsteren Wolken zustreben, die pittoresk und gewittrig, meist ganz abseitig in der Färbung, unruhig und lähmend über das weite, feucht schimmernde Tal hängen. Dort sehnen sich Hügel in eine leichtere Atmosphäre hinein und Wasser, das seltsam alt und rindenhaft erscheint, leitet den nach einem Ausweg sich mühenden Blick in die Weite hinüber (Abb. 4, 5). Das Licht ist immer wie verdeckt oder durch ein trübes Medium verdüstert, und einmal gibt es da eine untergehende Sonne, deren olives Glimmen ein einziges Ausströmen des Grams und des schmerzlichen Gesichtes ist (Abb. 6).

Im letzten Jahr ist dann Coester in einigen phantastischen Kompositionen aus Möbeln,

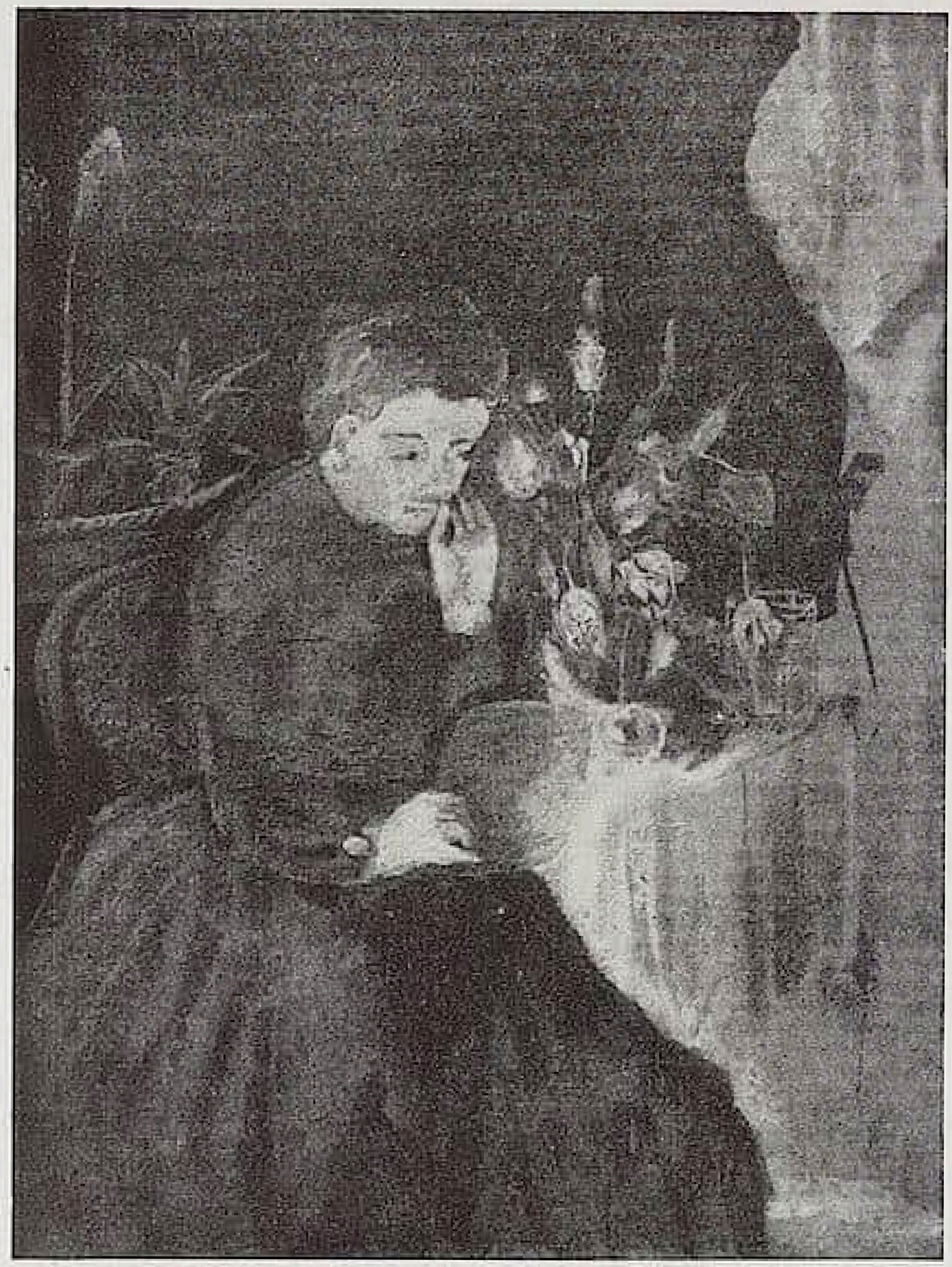


Abb. 2. Oskar Coester. Frau mit Blumen. 1916.
Bes.: H. Meyl, München.

gnomenhaften Menschen und Pflanzen ganz aus sich herausgegangen (Abb. 8). Diese Bilder sind hingewühlt wie in Angstfiebern, Verschwendungen von Farbe, die fast schwammig dick in gärenden Ballungen auf der Fläche treibt. Ein lehmiges Gelbbraun tränkt alles mit einer unheimlich zähen, monomanischen Beklommenheit. Die tiefe Unordnung einer aus allen Geleisen geschleuderten Gemütsverfassung erfüllt das Bild, eine furiose Resignation, eine wild Blasen treibende Leere. Wie Melancholie ausweglos im Hirn, so treibt hier in schlappen und gehetzten Kurven die Verwirrung herum, Dinge, Farbe, schwere Töne häufend und schwemmend, wühlt in den lappigen Blättern der Topfpflanze, hastet um den Tisch, an dem erschreckte Kinder hocken, schleudert sich selbst im Labyrinth der Dinge herum, stumm und außer sich vor Angst, die keinen Grund kennt. In diesen Werken verdichtet sich Coesters Ahnungskraft zu barbarischer Deutlichkeit. Die Grimmasse dieser „Interieurs" steht der eines Nolde an mitteilender Gewalt kaum nach. Ohne Verzerrungen eigentlich, nur mittels der völligen Entbundenheit seiner echt malerischen Haltung, nur aus der Intensität seines Entsetzens heraus, bildet

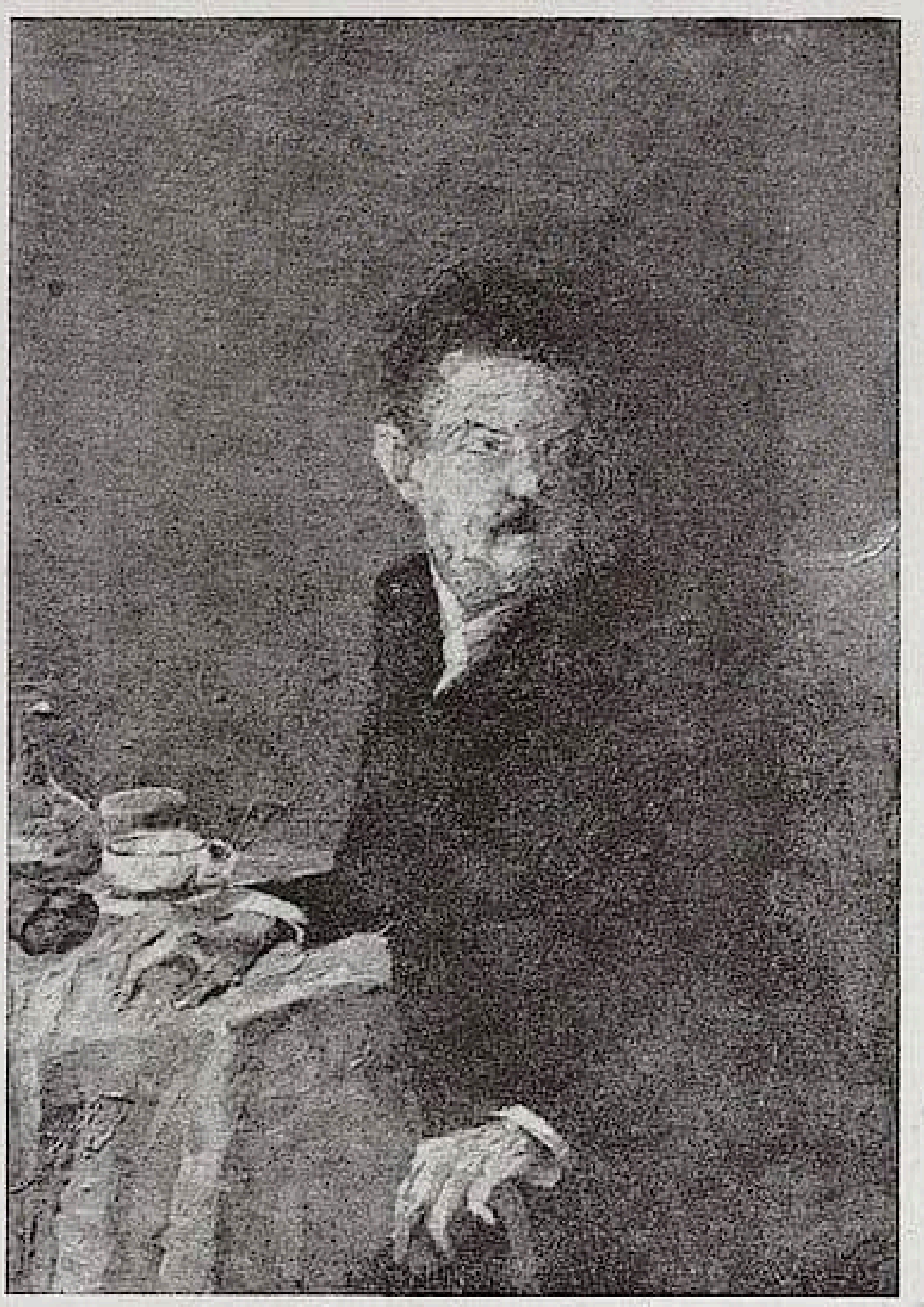


Abb. 3. Oskar Coester. Herrenbildnis. 1915.
Bes.: H. Meyl, München.

er den unbenennbaren Abgrund des Daseins. Herzensangst; die besessene Malerei eines Flüchtlings.

Ein Wort noch über Coesters Palette. Er ist Maler in einem Sinne, der seit den Tagen van Goghs etwas verblaßt ist. Er kennt nur den Pinsel, der in der Ölfarbe pflügt, sie vor sich hertreibt, mit Schlägen sie modelliert. Dazu kommt aber eine von den ersten Anfängen an sehr delikate Feinheit der Töne. Seine Flächen sind, was jetzt so selten geworden ist, mit wählerischen Nerven gewebte Farbschichten, in denen sich das Element der bunten Paste mit einer nie lahmenden Vitalität schlingt und ans Leuchten kämpft. Ein altmeisterlicher Reichtum der Nuancen und Zwischenwerte ordnet sich in Harmonien von sonderbarer Tonart. Die kalte, spröde, leicht morose Skala gibt gegen die Ursprünglichkeit des Farbauftrags einen eigenen Klang. Ein Perlmutterton rieselt über die Antlitze und Flußspiegel, ihre mondlich matte Symphonie schimmert in vielen türkisenen und topasenen Valeurs, um doch irgendwie Kellerfarbe, unirdisch zu bleiben. Das ist so subtil gefügt wie in Rokokogemälden. Viel Weiß, viel Schwarz geben ein eigentümlich blutloses Leuchten, das flockig durch den Raum dämmert, einen müden Ton, dem das heimliche Wettern stets anzumerken bleibt. Von oben her kommt

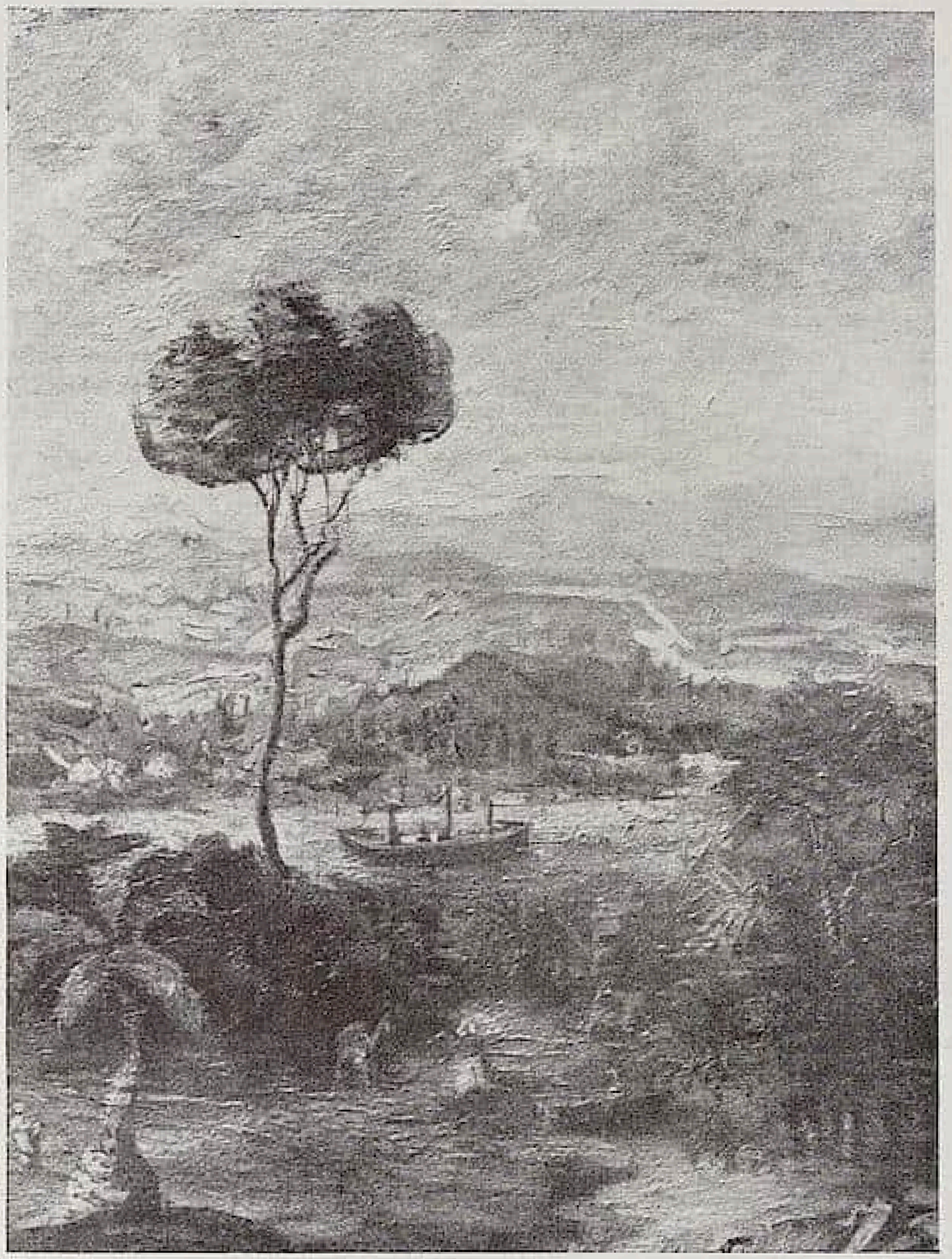


Abb. 4. Oskar Coester. Landschaft. 1917.

Bes.: H. Meyl, München.

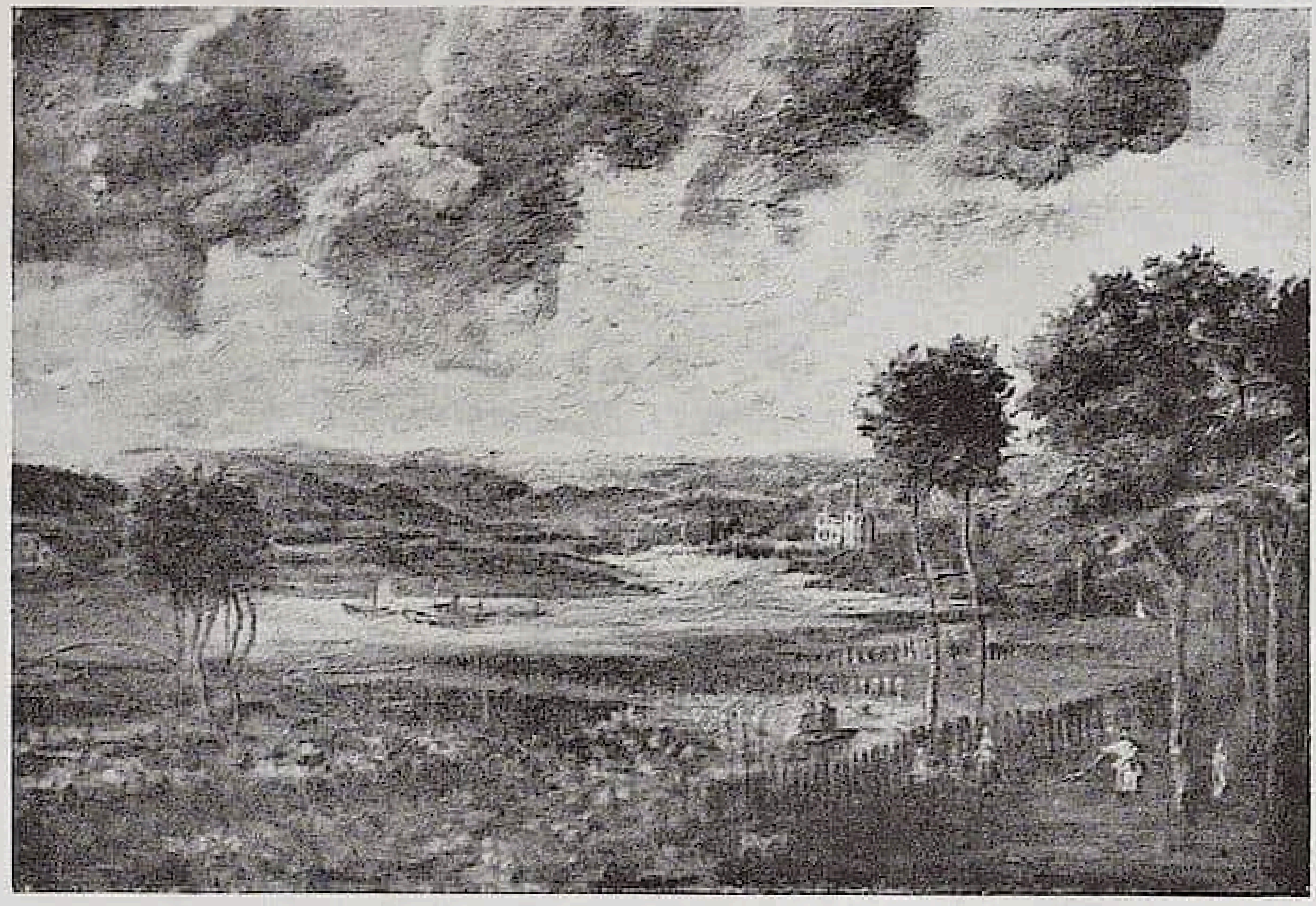


Abb. 5. Oskar Coester. Landschaft am Main. 1918.
Bes.: H. Meyl, München.

Abb. 6. Oskar Coester. Sonnenuntergang am Genfer See. 1919.
Privatbesitz, Bremen.

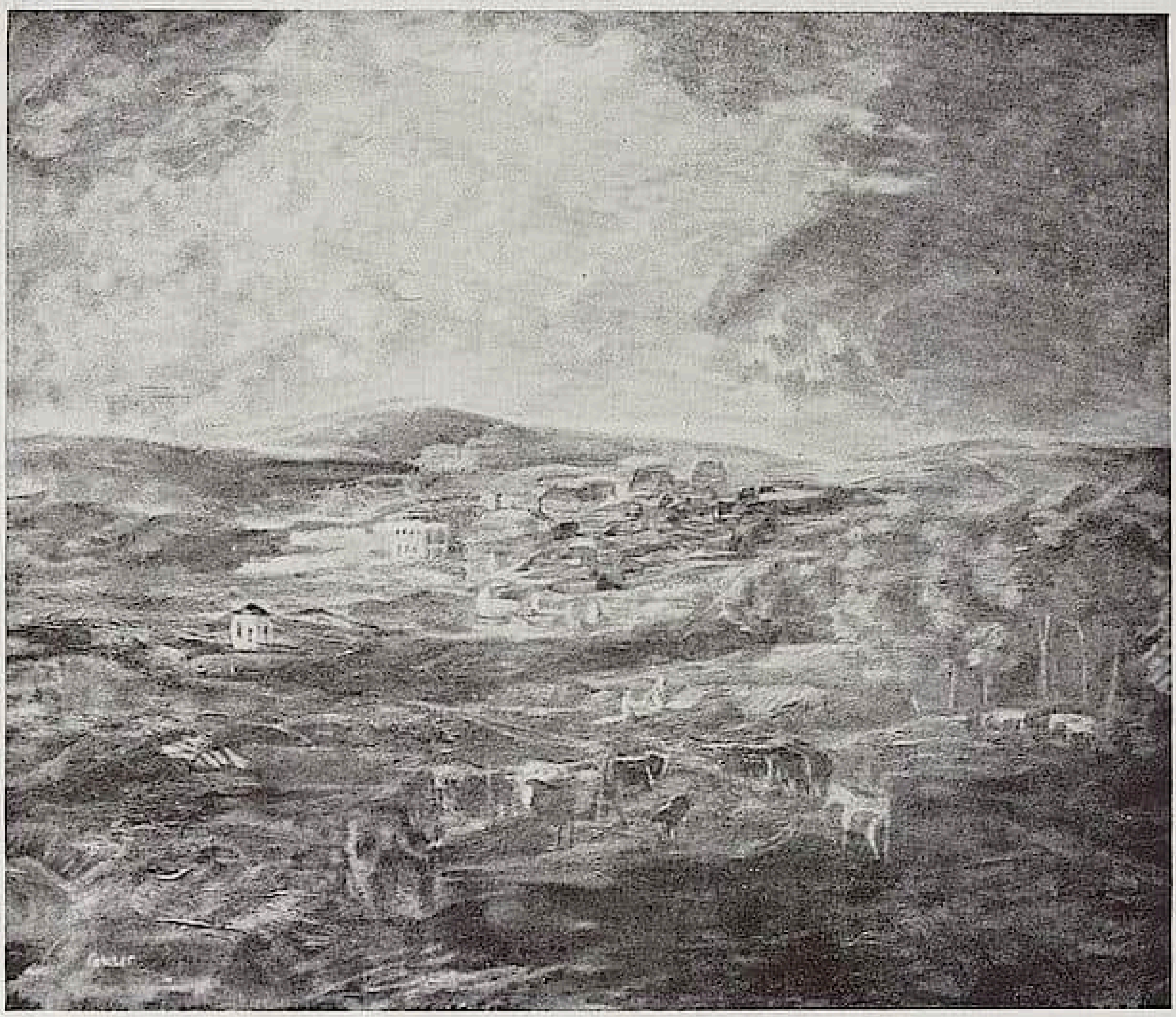


Abb. 7. Oskar Coester. Landschaft im bayrischen Wald. 1919.
Bes.: Galerie Caspari, München.

in die Landschaften meist ein fahles Schwefellicht, an dem sich alle Farben zu sättigen scheinen. Die letzten Bilder erfüllt dann jenes unheimliche Dunsten, das die Natur bei Sonnenfinsternis kennt, eine Trübung, die sich auf alle Dinge alpdruckhaft niederzuschlagen scheint und das Beängstigende der fahrigen Spuren im Farbschlamm unerhört steigert. Ich kenne kein Bild Coesters, das nicht von einer unerschöpflichen Fülle des farbigen Erlebnisses wäre, im Aparten wie im Wilden, im Lockenden wie im Peinvollen. Es ist kein Zweifel, daß er nicht zu den formschöpferischen Großen unserer Zeit gehört, daß er weder an Wollen noch an befreiender Kraft ein Führender sein kann, soweit sein Weg bis heute sichtbar ist. Aber ich ziehe ihn bewußt den Vielzuvielen vor, die mit leichter Hand die Fäden, die zur Vergangenheit laufen, zerrissen und sich in eine mechanische Originalität gebettet haben, und deren verblüffende Selbständigkeit und laut das Wollen betonende Kühnheit so bald zu dorren pflegt. Denn hier führt das Leid einem Stiefkind der Moderne die Hand, das über große malerische Kultur verfügt und heute vielleicht schon am Tor steht, hinter dem es endlich von seinem Selbst empfangen werden soll.

Abb. 8. Oskar Coester. Stilleben. 1919.
Bes.: Knauer-Hase, München.

Der Purismus

Von DANIEL HENRY

Es iſt dies eine Bewegung, deren Urheber zwei franzöſiſche Maler ſind, Ozenfant und Jeanneret. Bewegung im wahren Sinne. Nicht eine Malweiſe, oder ein Standpunkt, dieſer beiden, ſondern Bekennertum, das Belehrung, Bekehrung aller anſtrebt.

Um dieſe Bewegung zu verſtehen, muß man ſich Rechenſchaft geben, daß, entgegen der in Deutſchland herrſchenden Anſicht, die Philoſophie Bergſons, mit Myſtizismus und Verachtung der Wiſſenſchaft, ganz und gar nicht unbeſtritten in Frankreich das Feld beherrſcht. Vielmehr wehrt ſich gegen ſie der alte franzöſiſche Rationalismus. In kühler Klarheit tritt er z. B. in den Werken eines Julien Benda den Bergſonſchen Nebeln entgegen. Deutlich dieſem Rationalismus entſproſſen iſt der Purismus, deſſen Weſen ſeine Urheber zuerſt Ende 1918 in einem kleinen Bande, genannt „Aprés le Cubisme“[1], darlegten. Seitdem werben ſie unermüdlich in Wort und Schrift für ihre Gedanken.

Grundlage iſt folgendes. Woran liegt es, ſagen Jeanneret und Ozenfant, daß die Durchſchnittsleiſtung in der Malerei ſo unendlich tiefer ſteht als in der Muſik z. B.? Sie antworten: weil in der Muſik gewiſſe Grundgeſetze von jedermann anerkannt und beobachtet werden, wodurch gewiſſe grobe Entgleiſungen unmöglich werden. In der Malerei jedoch herrſche noch vollkommene Unkenntnis über die Regeln, die auch in dieſer Kunſt zweifellos beſtehen. Der Purismus will dieſe Regeln entdecken, und ſie in ſeinen Werken durch den Verſuch beweiſen. Er will dabei weniger darlegen, was zu tun ſei, als, was zu unterlaſſen ſei.

Hinzu kommt noch eine Äſthetik der Malerei, die dieſe Maler im engeren Sinne „puriſtiſch“ nennen. Sie wollen von den Gegenſtänden, ſagen ſie, nur die „elementare Qualität“ wiedergeben, in Form und Farbe, dieſe aber auf keinen Fall verlieren. Sie laſſen alſo keine Deformation oder Dekoloration zu, die der Darſtellung dieſer elementaren Qualität gefährlich würde. Es würde zu weit führen, wollte ich hier die Wege angeben, auf denen die beiden Maler dieſes Ziel zu erreichen hoffen.

Deutlich iſt eines: hier wird gewollt etwas angeſtrebt, was man die Darſtellung der platoniſchen Idee der Dinge nennen könnte. Genau das — ſonderbarer Weiſe — was Bergſon als intuitiv zu erreichendes Ziel der bildenden Künſte aufſtellt.

Kann dieſe Bewegung von Nutzen ſein? Vielleicht wohl: es iſt ſicher, daß manche Entgleiſung der Schwachen durch gewiſſe Grundregeln verhindert würde. Aber iſt es denn wichtig, daß die Schwachen geſtützt werden? Und die Starken werden nie derartige Regeln anerkennen. Mit Recht. Denn dieſe Regeln ſind gar nicht im Kunſtwerke vorhanden: erſt wir bekleiden es damit in unſerer Anſchauung. Auch die Regeln der Muſik, auf die jene Maler ihre Beweisführung gründen, ſind ja nur Sichtungsverſuche, Hilfsmittel einer Zeit: nicht ewige Geſetze. Gerade heute wanken ſie unter den Schlägen einer neuen muſikaliſchen Äſthetik.

So wird denn der Purismus höchſtens eine gewiſſe wohlanſtändige Mittelmäßigkeit züchten können. Sehr zu loben iſt jedenfalls ſeine Abkehr vom Bizarren, ſeine ruhige Würde. Klaſſizismus iſt dieſe Bewegung ſicher. Und ungeheuer ſympathiſch erſcheint ihre Selbſtzucht gegenüber der zügelloſen Formverrohung, die heute in Deutſchland herrſcht. Aber: den Starken kann die Lehre Ozenfants und Jeannerets nichts geben. Es bleibt zu erwarten, welches Zeugnis für ihre Lehre ihre eigenen Werke ablegen werden.

[1] Ed. des Commentaires, Paris.

DER KUNSTSAMMLER

Von Sammelwesen und Kunstereignissen

Italienische Majolikawerkstätten des 16. Jahrhunderts und die in ihnen benutzten Vorlagen

Mit 21 Abbildungen *Von K. FR. LEONHARDT*

II. (Fortsetzung und Schluß aus Heft 6.)

Das Aufhören der Tätigkeit Nicolo Pelliparios und Francesco Xanto Avellis kurz nach 1540 fällt zeitlich ziemlich genau mit dem Aufkommen eines neuen Stiles der Majolikamalerei zusammen, der den Einschnitt in der Entwicklung, von dem an man die Verfallszeit zu datieren pflegt, doppelt fühlbar macht. Das Interesse an der malerischen Landschaft bestimmt die Produktion zunächst Urbinos in den vierziger Jahren; weite Ausblicke über Flüsse und Seen auf hügelige mit Baulichkeiten reich besetzte Ufer und bergige Hintergründe, die Verwendung wechselvollen Baumschlages sind Merkmale des neuen Stiles. Der eiserne Bestand an Einzelfiguren aus den bis dahin reichlich benutzten Vorlagen des Marc Antonkreises wird für zwei Jahrzehnte kaum mehr angegriffen, nur auf vereinzelten Prunkschüsseln größten Formates erscheinen noch die unverwüstlichen Darstellungen des Parisurteils, der Fällung Goliaths, des bethlehemitischen Kindermordes. Im übrigen tritt das Figürliche bis zur völligen Eliminierung in den berühmten Gefäßen des Salviatigeschirres zurück, wo es sich noch findet, wird es mit sichtlicher Lieblosigkeit behandelt. Das dauert allerdings nicht lange. Die Landschaft erweist sich in der Auffassung der Majolikamaler als zu wenig wandlungsfähig, sie erstarrt zu konventionellen Formen, die der Belebung durch das figürliche Element auf die Dauer nicht entbehren können, und hier greifen um 1550 die neuen Vorlagen helfend ein.

Im Jahre 1549 erschienen bei Jean de Tournes in Lyon die Werke des schon 1544 gestorbenen Dichters Clément Marot und in ihnen eine Übersetzung der drei ersten Bücher der Metamorphosen Ovids mit 21 Holzschnitten Bernard Salomons[1], winzigen Bildchen, die das Miniaturformat der Holbeinschen Bibelillustrationen noch um ein beträchtliches zu unterbieten suchten. Marot hatte einige Jahre als Flüchtling am Hofe von Ferrara gelebt und es mag das persönliche Interesse eines Bestellers die Fontanawerkstatt auf dieses, gegenüber den doch schon recht zahlreichen illustrierten Ovidausgaben etwas abseitige Werk unmittelbar nach seinem Erscheinen gelenkt und ihr damit ein neues ungemein fruchtbares Arbeitsfeld eröffnet haben. (Abb. 9 bis 12.)

Handelte es sich bis dahin darum, großfigurige Kompositionen als Ganzes oder in Einzelheiten ohne wesentliche Änderung einfach übertragen oder allenfalls kleineren Formaten einzupassen, so erwuchs hier die Notwendigkeit, Kleinstes ins Große zu übersetzen. Das gelang mit anerkennenswerter Geschicklichkeit. Die neue Aufgabe weckte

[1] Vgl. N. Rondot, Bernard Salomon, peintre et tailleur d'histoire a Lyon, Lyon 1897, S. 78.

Abb. 9. Bernard Salomon. Narciß am Brunnen.
(Leicht vergrößert.)

neuen Eifer und die Gefahr einer einfachen Vergrößerung mit dem dabei unvermeidlichen Leerwerden der Form wurde glücklich vermieden. Es gelang mit dem Inhalt jener kaum 20 Quadratzentimeter auch die größten Schüssеln, wie etwa die der Dresdener Sammlung mit dem Besuch der Pallas bei den Furien, restlos zu füllen.

Was wir aus den fünfziger Jahren an Entlehnungen aus dem Ovid Bernard Salomons kennen, scheint von einer Hand zu sein. Man würde gern auf Oratio Fontana, Nicolo Pelliparios Enkel, schließen, der als der beste Maler der Werkstatt überliefert wird. Aber die wenigen bezeichneten Arbeiten dieses Meisters aus den Jahren 1542 und 1543 berechtigen in ihrer unerfreulichen Ängstlichkeit kaum zu dieser Annahme und wenn man auch in Betracht zieht, daß diesen Erstlingsarbeiten eine Entwicklung zu der Höhe der hier in Frage stehenden Werke gefolgt sein kann, so scheinen letztere doch noch enger verknüpft mit den bezeichneten Arbeiten des Francesco Durantino, der 1544 in der Werkstatt des Guido da Merglino in Urbino arbeitete[1] und 1553 eine eigene Werkstatt, anscheinend in Monte Bagnolo bei Perugio besaß. Ich glaube seine Hand bereits in einigen 1545 datierten Arbeiten der Fontanawerkstatt zu erkennen und möchte auch zur Erwägung geben, ob sich die Signatur φ. d. auf vereinzelten Arbeiten dieser Art nicht zwangloser auf ihn, als wie es zumeist geschieht, auf Oratio Fontana beziehen läßt.

[1] Vgl. die Bezeichnung einer Schüssel des Museums in Schwerin „in botega d mº guido d merlino p mano d frãcesco durãtino 1544“.

Abb. 11. Bernard Salomon. Raub der Europa.

Abb. 10. Flacher Teller mit breitem Rand, Majolika.
Narciß am Brunnen. Urbino nach 1550.

Abb. 12. Flacher Teller mit breitem Rand, Majolika.
Raub der Europa. Urbino nach 1550.

Abb. 13. H. S. Beham. Moses sendet Hagel und Feuer über Ägypten.

Wie dem auch sei, die Lyoner Ovidvorlagen sind, solange sie bestanden, aus der Fontanawerkstatt nicht mehr verschwunden, im Gegenteil, als 1559 die Illustrationen aller 15 Bücher nach einer französischen von 1557 in einer italienischen Ausgabe als reines Bilderbuch erschienen,[1] wurden auch sie sofort benutzt und ihre Überschriften als Rückseitenbezeichnung getreulich wiedergegeben.

Die Benutzung der Holbeinschen Bibelillustrationen[2], die die Anregung zu den zahlreichen Lyoner Bilderfolgen gegeben hatten, läßt sich nur an wenigen Beispielen nachweisen. Die Braunschweiger Sammlung besitzt von zwei anderen aber nächstverwandten Händen drei Teller nach ihnen.

Die Seltenheit der Darstellungen nach Holbein erklärt sich durch die Verdrängung dieser Vorlage durch Behams Bibelillustrationen[3], die durch sieben Teller derselben Periode in der Braunschweiger Sammlung belegt wird (Abb. 13 und 14).

Es ist wohl ein Werkstattgenosse der Fontanabotega, der diesen Vorlagenkreis nach Faenza überträgt. Außerhalb der Casa Pirota, die in bekannter Weise das ornamentale Element pflegt und sich dem Einflusse des urbinatischen Stiles der Fontanabotega völlig verschließt, entstanden in den vierziger Jahren reine Istoriatimalereien, die das Zeichnerische stark betonen, die Konturen scharf umreißen, dadurch merkwürdig hart und unfrei, und bei einer gewissen Vorliebe für olivfarbene und braune, oft lackartige Töne, die man in Urbino nicht kennt, auch koloristisch wenig erfreulich wirken. Von diesen nicht sehr häufigen Arbeiten geht der größere Teil noch auf die alten Vorlagen

---

[1] La vita et metamorphoseo d'Ovidio figurato et abbreviato in forma d'Epigrammi da M. Gabriello Simeoni. A Lione per Giovanni di Tornes, 1559.

Nicht benutzt werden weder hier noch anscheinend in anderen Werkstätten die dem Pierre Eskrich zugeschriebenen Schnitte aus dem „Trois premiers livres de la metamorphose d'Ovid, a Lyon par Guilleaume Roville a l'escu de Venise, 1556, und der 1552 bei Mathias Bonhomme erschienenen Picta poesis.

Dagegen ist zu beachten, daß die in zahlreichen Auflagen unter verschiedenen Titeln seit 1567 in Frankfurt erschienenen Ovidillustrationen des Virgil Solis lediglich vergrößerte Überarbeitungen der Bernardschen Schnitte sind, die, wenn man berücksichtigt, daß sie naturgemäß im Gegensinne erscheinen, zum Nachweise der Lyoner Vorlagen dienen können.

[2] Historiarum veteris testamenti icones, Lugduni 1539, 1547 ff.

[3] Biblische Historien figürlich fürgebildet durch den wolberümeten Sebald Behem von Nüremberg, Frankfurt 1533 ff.

Abb. 14. Tiefe Schale mit Rand, Majolika.
Moses sendet Hagel und Feuer über Ägypten. Urbino um 1560.

des Marc Antonkreises zurück. Ihnen stehen in den fünfziger Jahren Arbeiten gegenüber, die sich ganz eng der Fontanamalweise anschließen, so eng, daß man das auf ihnen gelegentlich vorkommende Monogramm VR AF gewaltsam, wie jenes φ. δ., auf Oratio Fontana gedeutet und sie der urbinatischen Werkstatt hat zuweisen wollen. Diese Möglichkeit besteht nicht mehr, seitdem eine Schüssel der Berliner Sammlung bekannt ist, die das fragliche Monogramm, das zudem schon in den dreißiger Jahren und noch spät im 17. Jahrhundert vorkommt, also keinesfalls auf eine Einzelperson bezogen werden kann, mit dem Zusatz „in faencia" trägt. Es gehören hierher zahlreiche, häufig gebuckelte Schüsseln mit blau und gelber Rückseitenbemalung. Braunschweig besitzt deren eine nach Holbein und zwei nach Beham. Ein Teil derartiger Arbeiten paßt sich der Faentiner Tradition durch scharfe, oft tiefschwarze Umreißung der Konturen an. Dahin gehören insbesondere die in Braunschweig besonders schön vertretenen Schüsseln und Prunkvasen mit Wiedergaben der Raffaelischen Psychefolge nach dem Meister mit dem Würfel und eine Reihe von Buckelschalen mit stark lasciven Göttergeschichten. Auffallend ist, daß diese in ihrer emailartigen Wirkung vielleicht vollkommensten Erzeugnisse der Istoriatimalerei kurz nach Mitte des Jahrhunderts ganz ohne Einfluß auf die weitere Entwicklung nicht nur der Faentiner Majolikamalerei geblieben sind.

Die Möglichkeit, daß es sich in diesen Arbeiten um solche Oratio Fontanas handelt, ist, auch wenn man jene Deutung des VR AF ablehnen muß, nicht völlig von der Hand zu weisen. Der Meister, der 1565 eine eigene Werkstatt in Urbino der väterlichen gegenüber besitzt — etwa die Guido da Merglinos aus den vierziger Jahren? —

Abb. 15. Pierre Eskrich. Absaloms Ende.

könnte sich sehr wohl schon in in den fünfziger Jahren von jener getrennt haben. Was wir an bezeichneten Erzeugnissen der eigenen Botega Oratios besitzen, steht nur in lockerem Zusammenhang mit der alten Malweise. Sie sind großfiguriger und in helleren Tönen gehalten, vor allem ist das warme, saftige Grün, das die Fontanaarbeiten der vierziger und fünfziger Jahre auszeichnet, verschwunden. Die Ausführung ist dagegen kaum weniger sorgfältig.

Diese Veränderungen begründen an sich keine Zweifel an der Eigenhändigkeit dieser Arbeiten. Sie entsprechen einem Stilwechsel, der sich auch in der übrigen Produktion Urbinos bemerkbar macht und dem sich auch Oratio angeschlossen haben dürfte. Als Vorlage wird auch hier der Ovid Bernard Salomons weiter benutzt. Auffällig sind gelegentlich vorkommende französische Rückseitenbezeichnungen, die aber nicht etwa auf die französische Ausgabe des Vorlagenwerkes zurückgehen. Für andere Werkstätten läßt sich ähnliches bislang nicht nachweisen.

Der Übergang zu lichteren Farbtönen läßt sich auch an jenen Arbeiten, die sich der Fontanamanier der fünfziger Jahre enger anschließen, deutlich und schrittweise verfolgen. Er hängt wohl mit der Einführung der Groteskenmalerei im Loggienstil zusammen. Es gibt zahlreiche Stücke, deren Mittelbild noch ganz in der alten farbenkräftigen Manier gehalten ist und daher die zierliche Malerei des weißgrundigen Rahmens allzusehr übertönt. Die neue Malweise sucht einen Ausgleich zu schaffen, indem sie auf die schwereren Farben der Majolikapalette verzichtet. Es sind wohl jüngere Kräfte, die nach dem Ausscheiden Oratios den neuen Stil in der alten Fontanawerkstatt zur Vollendung bringen, kaum schon Angehörige der Patanazzifamilie, die erst seit etwa 1580 nachweisbar werden, sondern eher die vierte Generation des Fontanageschlechtes, aus der uns zwar Namen, aber keine Signaturen überliefert sind.

Es sind hier vor allem Arbeiten zu nennen, die in der Braunschweiger Sammlung ganz auffallend stark vertreten sind und vielfach für venezianisch gehalten werden. Sie tragen in ihrer Mehrzahl ein sicheres signaturartiges Merkmal, ein einer 4 ähnliches Zeichen[1], das der rückseitigen Inschrift, die in Urbino, im Gegensatz zu anderen Werk-

[1] Vgl. Katalog der Auktion Lanna 1909, Nr. 434.

Abb. 16. Tiefes Becken, Majolika. Absaloms Ende. Urbino um 1570.

stätten, fast niemals fehlt, vorangestellt wird, während wechselnde verwandte Zeichen dieselbe schließen. Fast ausnahmslos tragen sie auf der Rückseite nach alter urbinatischer Art zwei bis vier zitron- oder orangefarbene schmale Ringe, die Lippe, Fuß und Innenkanten des Gefäßes hervorheben, ein gutes, äußerliches Unterscheidungsmerkmal von den gleichzeitigen Arbeiten der venezianer Botega der Kekropstöchter und der Domenengo Becers. Die völlige opake Glasur und die häufige Rahmung mit Grotesken frühen Stiles und allererster Qualität lassen mit Sicherheit auf Urbino schließen. Einen Anhalt für die Datierung ergibt der Umstand, daß der oben bereits erwähnte Faentiner bzw. Veroneser Gianbaptista dale Pale Ende der sechziger Jahre diese Malweise bereits kennt und in seiner Weise weiterentwickelt.

Dem entsprechen auch die neuen Vorlagen, die zu dem weiter benutzten Ovid Bernard Salomons einzutreten, die Bibelillustrationen aus dem Verlage des Guilleaume Roville in Lyon, die dem als Jean de Moni bekannteren Pierre Eskrich zugewiesen werden.[1]

Die Braunschweiger Sammlung besitzt gerade ein Dutzend solcher Entlehnungen dieser Werkstatt, teils mit[2], teils ohne Groteskenrahmen (Abb. 15 u. 16), dazu kommen 18 Teller

---

[1] Figure de la biblia illustrate de stanze tuscane per Gabriel Symeoni in Lyone, a presso Guillelmo Rouillo, 1564.

[2] Ein besonders schönes Exemplar dieser Art kam 1899 aus der Sammlung Zschille zum Verkauf (Nr. 135 des Katalogs mit Abb.). Die Verse der Rückseite sind die Symeonis. Die Braunschweiger Sammlung besitzt ein gleichwertiges Gegenstück in Nr. 560 „Saul läßt David bewaffnen". Die Nennung des Namens der Patanazzi würde diese Stücke um rund zwei Jahrzehnte jünger erscheinen lassen.

Abb. 17. Pierre Eskrich. Sauls Berufung.

nach dem Lyoner Ovid. Zu erwähnen sind noch zwei große Prunkvasen im South-Kensington Museum, die die Lokalisierung dieser Malweise in Urbino weiter sichern, beide mit ovidischen Darstellungen ganzflächig überzogen und mit Schlangenhenkeln, wie sie für die Botega Oratio Fontanas nachgewiesen sind.[1]

Daß diese Gattung, soweit sie der Groteskenmalerei entbehrt, so gerne als venezianisch angesprochen wird, erklärt sich aus ihrer leichten Verwechslungsmöglichkeit mit den Arbeiten eines Malers, der in dieser Werkstatt geschult, ihre Malweise tatsächlich nach Venedig übertragen hat. Er pflegt vor die Schriftzeile entsprechend dem erwähnten einer 4 ähnlichen Zeichen ein XX zu setzen und sie mit einem aus dem sogenannten Liebesknoten entwickelten Schnörkel von oft beträchtlicher Ausdehnung zu schließen. Zwei Stücke in Dresden und Stuttgart nennen seine Anfangsbuchstaben G. R. in Verbindung mit diesen Zeichen.

Dieser Maler ist bereits in seinen frühen, anscheinend noch urbinatischen Arbeiten, die auch mit geringwertigen Grotesken vorkommen und wohl schon gegen 1580 zu datieren sind, an den Übertreibungen der Bewegungsmotive und einer Vorliebe für barock-verschraubte Positionen kenntlich. Er gerät in Venedig bald unter den Einfluß Domenengo Becers und endet in einer unerquicklichen Manier, die sich durch schmutziggrüne Schatten in den Fleischtönen kennzeichnet. Technische Mängel, wie die grüne, zinnarme Glasur entsprechen dem Verfall der Botega al ponte Selo. In seiner letzten Periode scheint G. R. eine Ovidausgabe benutzt zu haben, die die Schnitte Bernard Salomons im Gegensinne bringt, vielleicht eine der oben erwähnten des Virgil Solis. Dazu kommen die in den achtziger Jahren erscheinenden neutestamentlichen Bilder des Rovilleverlages.

Die alttestamentlichen Bilder Eskrichs lassen sich noch in zwei anderen ebenfalls venezianischen Werkstätten nachweisen. Die eine ist die bereits oft erwähnte des Domenengo Becer, die andere die des weit zerstreuten Geschirres mit dem Wappen der Schäuffelin von Nürnberg.

---

[1] Vgl. Frontispiz und Abb. 40 bei M. L. Solon, Italian Majolica, London 1907.

Abb. 18. Teller, Majolika. Sauls Berufung. Venedig um 1565.

Die Werkstatt des Schäuffelingeschirres schließt sich sehr eng an die Malweise der Fontanawerkstatt der fünfziger Jahre an. Man würde daher leicht verleitet sein, ihre Arbeiten ebenfalls in dieses Jahrzehnt zu setzen, wenn nicht der Nachweis der benutzten Vorlage von 1564 entgegenstände (Abb. 17 u. 18). Die Lokalisierung dieser Werkstatt mit ihren nicht gerade häufigen Arbeiten ist nicht ganz sicher. Es gibt jedoch eine um etwa ein weiteres Jahrzehnt jüngere Ergänzung des Schäuffelingeschirres, über deren venezianische Herkunft kein Zweifel besteht, und wenn auch der Schluß, daß der Besteller der Ergänzung sich an den Verfertiger des ursprünglichen Geschirres gewendet habe, kein zwingender ist, so lassen sich doch auch keine triftigen Gründe gegen die venezianische Herkunft des letzteren geltend machen. Ich möchte annehmen, daß wir in dieser Werkstatt die Entwicklung der Botega „in Venezia in chastello" vor uns haben.

Das Schäuffelingeschirr führt auf eine vierte von bestimmten Botegen regelmäßig benutzte Holzschnittfolge, Bernard Salomons Illustrationen zum alten Testament,[1] die schon 1554 in italienischer Ausgabe erschienen und sowohl für das ursprüngliche Schäuffelingeschirr, wie für die Ergänzung benutzt werden. Auffallend häufig werden die Entlehnungen aus ihnen aber erst gegen Ende des Jahrhunderts und darüber hinaus in Werkstätten, deren minderwertige Erzeugnisse letzten Verfalls der Majolikamalerei sich nur schwer der Entwicklung anknüpfen lassen. Am beliebtesten ist offenbar die Darstellung des traumdeutenden Josef vor Pharao gewesen, die noch auf einer Schüssel

[1] „Figure del vecchio testamento con versi toscani per Damian Maraffi in Lione per Giovanni di Tournes, 1554." Bekannter sind die zahlreichen französischen Ausgaben unter dem Titel der „Quadrins historiques de la bible par Claude Paradin, Lyon, Jean de Tournes, 1553 ff."

der Braunschweiger Sammlung vorkommt, deren Gegenstück die Jahreszahl 1641 trägt, andrerseits die einzige ist, die sich bis jetzt schon in der Fontanawerkstatt der ersten Groteskenzeit nachweisen läßt.

Es wurde bereits oben erwähnt, daß der Venezianer Domenengo Becer in seiner Botega al ponte Selo per andar a San Paolo zahlreiche Eigentümlichkeiten der Botega der Kekropstöchter weiterpflegt und daher als ihr unmittelbarer Fortsetzer betrachtet werden darf. Nach anfänglich sorgfältiger und korrekter Zeichnung, die diesem Zusammenhang entspricht, löst sich bei ihm bald der Kontur, breite wuchtig hingesetzte Pinselstriche deuten Umriß und Innenzeichnung an, vielleicht eine Konzession an die malerischen Bestrebungen der großen Kunst. Bemerkenswert ist das tiefe Blau seiner reifen Arbeiten, das von keiner anderen Botega erreicht, zusammen mit dem dunklen Oker die Gesamtwirkung seiner Stücke bestimmt. Die durch die Groteskenmalerei wiederbelebte Aufteilung der Tellerfläche in Zonen führt auch ihn dazu, Spiegel und Rand seiner Gefäße gesondert zu bemalen. Kampf und Jagdszenen werden mit allegorischen und symbolischen Darstellungen bunt durcheinandergewürfelt und mit diesem Gemenge wird der Rand ohne Beziehung zum Mittelbild gefüllt. Seltener ist die Aufteilung des Randes in Medaillon- und Zwickelbilder, wie sie die Monatsschüsseln der Berliner und Braunschweiger Sammlungen zeigen (Abb. 19). Auch der „a foglie" Dekor der Venezianer Majolikamalerei, der sich zuerst gegen 1540 blau auf weiß findet und schon bald durch bunte Früchte bereichert wird, findet eine neue Anwendung in der Bemalung der Rückseiten großer Prunkschüsseln und der Außenseiten von Nutzgefäßen, in der Wirkung gesteigert durch den tiefblauen, durch ausgekratzte weiße Schnörkel belebten Grund. Ganz ausnahmsweise kommt der Blattdekor auch einmal als Randfüllung der Schauseite eines Tellers vor. Erwähnt werden muß endlich, daß sich auch das Motiv der arabeskenartigen Stauden und Zweige bei Domenengo noch eine Zeitlang findet und erst allmählich verschwindet. Fast nie fehlen die sichelförmigen Grasbüschel der Werkstatt der Kekropstöchter, häufig durch farbige Punkte wie mit Blüten verziert, ein Motiv, das in älterer Zeit für die eigenhändigen Arbeiten des Guido da Merglino bezeichnend ist.

Der Vorlagenschatz der, wie ihre Vorgängerin überaus produktiven Werkstatt Domenengos, beschränkt sich abgesehen von einer vereinzelten Anlehnung an den Stich Giorgio Ghisis, B. 31, und Reminiszenzen an den Figurenschatz der Werkstatt der Kekropstöchter, auf die Lyoner Holzschnittfolgen, die diese Werkstatt noch nicht kannte. Nicht benutzt werden von ihnen nur die alttestamentlichen Bilder Bernard Salomons, für die jene Pierre Eskrichs ausgiebigen Ersatz boten. Neu hinzutreten dagegen Bernards neutestamentliche Schnitte[1] und anscheinend eine weitere, bislang nicht nachgewiesene, ebenfalls neutestamentliche Bilderfolge.

Ganz auffallend ist demgegenüber die Nichtbenutzung der vielleicht schönsten Bilderbibel des 16. Jahrhunderts, der 1576 in Venedig erschienenen[2], die den gesamten Lyoner Schatz an Bibelbildern mit eigenem zu einem neuen Werk verarbeitet, der auffälligste Beweis für die Abneigung der meisten Majolikamaler gegenüber dem Holzschnitt des eigenen Landes, die sich vielleicht aus dem Wunsche, den Schein einer gewissen Selbständigkeit gegenüber den Schöpfungen der nicht ganz Großen zu wahren, erklären läßt.

[1] Figure del Nuovo Testamento Illustrate da versi vulgari italiani par Damiano Maraffi, in Lione 1554.

[2] Biblia ad vetustissima exemplaria nunc recens castigata . . . Venetiis apud haeredes Nicolai Beuilaquae et socios 1576.

Abb. 19.

Prunkschüssel, Majolika.
Mirjams Siegeslied (nach Pierre Eskrich)
umgeben von Monatsbildern.
Venedig, Domenengo
Becer 1568.

Abb. 20. Flacher Teller mit schmalem Rand, Majolika. Moses am Berge Horeb (nach einem Holzschnitt aus der Bevilaquabibel von 1576). Urbino oder Venedig um 1590.

Es hat sich bislang nur eine einzige Entlehnung (Abb. 20) aus den an 600 Schnitten der Bibel von 1576 nachweisen lassen, in einer Werkstatt, die ebenfalls als venezianisch angesehen zu werden pflegt und wenn dies richtig sein sollte, in Venedig noch einmal die beste urbinatische Technik gegenüber dem Verfall, der sich in der Spätzeit Domenengos und des Meisters G. R. offenbart, zur Geltung gebracht hätte. Es ist jene Werkstatt, die man aus den zahlreichen Tellern nach und in der Art der Venationes des Stradanus kennt, mit denen sich ein dritter und letzter Kreis von Vorlagen für die ganz späte Majolikamalerei eröffnet, der niederländische und französische Kupferstich. Es ist hier eine Folge von Tellern nach den Bibelbildern des Etienne de Laune und eine Prunkschüssel mit dem goldenen Zeitalter nach Hendrik Goltzius in einem puttendurchsetzten Groteskenrahmen als ein noch ganz auf der Höhe der Technik stehendes Erzeugnis der Majolikamalerei um 1590 hervorzuheben (Abb. 21). Die Werkstatt, die der urbinatischen mit dem Zeichen 4 nahesteht, ist leicht kenntlich an den flachbogenförmig gestellten stoppelartigen Gräsern, die auf den meisten Stücken alle Farben der Majolikapalette, namentlich auch Weiß annehmen.[1]

* * *

Fassen wir zusammen, was hier über die Werkstätten, die sich regelmäßig fremder Vorlagen bedienten, gesagt werden konnte, so ergibt sich, das nur drei Gruppen von

[1] Hierher dürfte auch die bei O. v. Falke a. a. O. S. 90, Abb. 39, wiedergegebene Schüssel der Berliner Sammlung wie Nr. 133 des Katalogs der Sammlung Zschille, 1899 (Abb.), gehören.

Abb. 21. Prunkschüssel mit Groteskenrahmen, Majolika.
Das goldene Zeitalter, nach H. Goltzius.
Urbino oder Venedig um 1590.

Botegen in Betracht kommen, eine urbinatische mit einem späten Ableger in Venedig und zwei venezianische, deren eine sich von Urbino, deren andere sich wahrscheinlich von Forli (und darüber hinaus, was hier nur angedeutet werden kann, letzten Endes ebenfalls aus Urbino aus der Kunst Francesco Xanto Avellis) herleitet. Es sind die Werkstätten der auf den Export gerichteten Massenproduktion, die nach und nach in Venedig als der großen Handelsmetropole entstehen oder dorthin übersiedeln. Den ungeheuren Anforderungen ist die Erfindungskraft ihrer Maler begreiflicherweise nicht gewachsen gewesen. Sie hat notwendig zu Unterstützungen greifen müssen und sie, man mag die Istoriatimalerei einschätzen, wie man will, mit Geschick und Anstand verwertet. Ihnen gegenüber steht die Mehrzahl kleinerer Botegen, die sich durchweg der Benutzung vervielfältigender Graphik ferngehalten haben, manche darunter, die in minderer Güte die Art der bevorzugteren Konkurrenz nachahmen, aber auch nicht wenige, die in hoher künstlerischer und technischer Qualität durchaus eigene Wege wandeln. Von ihnen muß in anderem Zusammenhange gehandelt werden.

Der Nachweis der Vorlagen selbst, der im geschilderten Umfange bisher einzig in der Braunschweiger Sammlung durchgeführt werden konnte, hat sich gerade für die Spätzeit als ein nützliches Hilfsmittel für die Datierung und eine wertvolle Stütze für neue stilkritische und damit zunächst subjektive Festlegungen erwiesen. Möge er auch den recht notwendigen Neuordnungen anderer Sammlungen dienstbar werden.

Die Zeit und der Markt

Kunstpolitik

Ein Versuch zur Wiederaufnahme der deutsch-französischen Kunstbeziehungen

Kürzlich ging folgende Notiz durch die deutschen Zeitungen: „Die Section d'Or, die führende Gruppe der jungen französischen Künstler, der unter anderem Derain, Braque, Archipenko, Gleizes angehören und die eben den Herausgeber des Kunstblattes Paul Westheim in Berlin zu ihrem Mitgliede ernannte, veranstaltete kürzlich in Paris eine große Ausstellung und will zur Wiederaufnahme der Beziehungen mit der deutschen Künstlerschaft demnächst auch in Deutschland eine Ausstellung machen."

In der vorstehenden Fassung ist, wie unser Pariser Gewährsmann mitteilt, die Nachricht zum mindesten irreführend, denn die Section d'Or hat längst nicht mehr die Bedeutung, die ihr noch vor einigen Jahren zukam. Ursprünglich war die Vereinigung eine Gründung von Gleizes, Metzinger u. a. Derain hat der Gruppe nie angehört und ebensowenig Braque. Die Section d'Or veranstaltete kürzlich eine größere, aber unbedeutende Ausstellung in Paris, zu der Braque lediglich aus Höflichkeit einige Bilder hergeliehen hatte. Im übrigen enthielt diese Kunstschau nur Werke von Gleizes und Metzinger und dazu kubistische Arbeiten dritten Ranges. Es muß infolgedessen zunächst bezweifelt werden, ob gerade die Section d'Or in der Lage wäre, mit Erfolg der Wiederaufnahme der künstlerischen Beziehungen zwischen den beiden Ländern vorzuarbeiten.

Im übrigen tut man gut daran, allen derartigen Versuchen einzelner Gruppen gegenüber Reserve an den Tag zu legen. So erfreulich an sich auch solche Symptome einer Sinnesänderung sind, werden wir doch nicht eher auch für die Kunst irgendwie nennenswerte Resultate der Völkerversöhnung erleben, bevor nicht die Politik im großen die Annäherung der beiden Nationen vorbereitet hat.

Die Schaffung von Ausstellungshallen in Hamburg

Ein kunstpolitisches Kapitel

Um aus dem Chaos zu neuer Blüte sich durchzuringen, bedarf es mehr denn je der Zusammenfassung aller geistigen und künstlerischen Kräfte. In Hamburg genügen die Räume der Kunstsalons bei weitem nicht, um der gesamten Hamburger Künstlerschaft Gelegenheit zu geben, ihre Werke dem Publikum zur Kenntnis zu bringen, daher wurde die Notwendigkeit der Schaffung von Kunstausstellungsräumen in Hamburg schon vor dem Kriege allseitig anerkannt und führte seinerzeit zu einem Projekt für ein Kunstausstellungsgebäude auf dem Platz, wo das Schillerdenkmal steht. Die Künstlerschaft hatte sich damals in ihrer Not, da kein anderer Platz erreichbar, für dies Projekt eingesetzt, aber sich der Erkenntnis nicht verschlossen, daß dies Projekt keinesfalls den Anforderungen entspreche, da es zu wenig Raum biete, keine Erweiterungsmöglichkeit zulasse und kein Freigelände vorhanden sei, das für monumentale Plastik und kleinere notwendig werdende Ausstellungsbauten so dringend erforderlich sei.

Durch die Vereinigung der Ziele des Gründungsausschusses der Hamburger Baumesse mit denen des Arbeitsausschusses für ein Ausstellungsgebäude war die Grundlage gegeben für den Zusammenschluß aller Bestrebungen zur Schaffung geeigneter Ausstellungsstätten in Hamburg. Diese Ausstellungshallen sollen zu einem Mittelpunkt für norddeutsches Schaffen und bodenständige norddeutsche Kunst werden. Die Ausstellungshallen sollen der Qualitätsarbeit dienen, die Zusammenarbeit von Kunst und Handwerk, Industrie und Handel, Technik und Wissenschaft fördern. Es sollen gezeigt werden die Baustoffe, die altbewährten und die neuen Ersatzbaustoffe, die Baukonstruktionen und Bauweisen, die Erzeugnisse bester Handwerks- und kunstgewerblicher Arbeit und schließlich auch die edelsten Blüten bildender Kunst. Die realen Grundlagen, die Materialnot, die Arbeitsnot, die wirtschaftlichste Ausnutzung unserer Rohstoffe und beste technische und künstlerische Verwertung sollen auch dem Laien faßbar vor Augen geführt werden. Die sozialen Aufgaben: die Volkshygiene und insbesondere die Ziele des Wohn- und Siedlungswesens sollen eingehend behandelt und durch Musterbauten mit Mustergärten, ausgestattet mit allen Einrichtungen, die für ein gesundes, wohnliches Heim erforderlich sind, in der Abteilung „Die Volkswohnung" gegenständlich vor Augen geführt werden. Architektur und Kunstgewerbe, Malerei, Bildhauerei und Gartenkunst werden zu gemeinsamem Wirken zusammentreten, um das Ziel zu erreichen, das uns so bitter not tut, eine Einheitlichkeit aller künstlerischen Lebensäußerungen, die das Wesen ausmacht, der geschlossenen Einheit aller großen Kulturepochen früherer Zeit.

Die schwer durch den Krieg betroffene Künstler-

ſchaft bedarf weitgehendſter Unterſtützung, ſollen nicht unzählige Begabungen wegen Mangel an Aufträgen zugrunde gehen. Malerei, Plaſtik, Kunſtgewerbe, Architektur und Gartenkunſt muß wieder Gelegenheit gegeben werden, ſich zuſammenzufinden zur Veredelung deutſcher Arbeit im Sinne des deutſchen Werkbundes. Hamburg, als die zweitgrößte Stadt des Reiches muß neben ſeiner Univerſität auch endlich eine Bildungsſtätte für die Kunſt haben, beſitzen doch andere deutſche Großſtädte ſchon lange bedeutſame Ausſtellungsräume. Durch den Mangel angemeſſener Ausſtellungsräume iſt Hamburg rückſtändig geworden und unſerer begabten und angeſehenen Künſtlerſchaft iſt dadurch auch in anderen Großſtädten die Ausſtellungsmöglichkeit ihrer Werke erſchwert worden, da Hamburg der auswärtigen Künſtlerſchaft keine Ausſtellungsräume bieten konnte.

Der Hamburger Staat hat nun auch in Anerkennung der Bedeutung dieſer geplanten Ausſtellungshallen für Hamburgs Wirtſchaft und Kultur das landſchaftlich reizvolle, verkehrstechniſch vorzüglich gelegene Gelände in den Holſtenwall-Anlagen, gegenüber dem Heiligengeiſtfeld, zur Verfügung geſtellt. Aber damit iſt noch nicht genug getan, der Staat müßte auch in finanzieller Weiſe weitgehendſt die Planung fördern, ſind doch für andere Zwecke immer Gelder zu haben!

Allerorts werden Ausſtellungen, Meſſen uſw. veranſtaltet und die Errichtung derſelben von den betreffenden Städten finanziell unterſtützt, ſo gibt Köln 9 Mill. Mark für die Rheiniſche Muſterſchau, Leipzig 4½ Mill. Mark für die Errichtung weiterer Meßpaläſte. Um der Stadt Magdeburg eine Ausſtellung für 1921 zu bieten, gaben Stadt, Reich und Induſtrie hohe Summen her und was bietet der Staat Hamburg? Seit Monaten ruht ſchon ein Antrag bei der Finanzbehörde auf Bewilligung von 700000 Mark (eine für heutige Bauverhältniſſe äußerſt geringe Summe) und von ſeiten verſchiedener Bürgerſchaftsmitglieder ſind Anträge für die Schaffung der Ausſtellungshallen in der Bürgerſchaft eingebracht, aber noch hat der Hamburger Staat dieſer Planung die nötige finanzielle Stütze nicht gegeben.

Die Künſtlerſchaft von Hamburg hat ſich für die baldige Verwirklichung des Planes in aufopferungsvoller Weiſe eingeſetzt, um Mittel zu ſchaffen, daher das vor kurzem ſtattgefundene Künſtler- und Mäzenatenfeſt veranſtaltet, das einen guten Überſchuß für dieſe Ausſtellungshallen-Planung ergab. Nun haben die Künſtler zu dem gleichen Zweck eine Kunſtlotterie veranſtaltet (Ziehung 7. Mai, Los M. 10.—) und die als Gewinne beſtimmten Werke geſtiftet. Die Ausſtellung der Gemälde, Plaſtiken und kunſtgewerblichen Gegenſtände wird zur Zeit in der neuen Kunſthalle gezeigt. Dieſe Ausſtellung weiſt eine Reihe von Kunſtwerken auf, die auch ſehr gut außerhalb des Rahmens einer Kunſtlotterie gezeigt werden können. So Werke von Ahlers-Heſtermann, Prof. Czeſchka, Prof. Langhein, Luttroth, Schmidt-Rottluff, Nolde, Zeller, Liebermann, Wield, Melzer, Baurat Maetzel, Davidſon, Illies, Bildhauer Ulmer, Bildhauer Haman.

Nachdem die Künſtlerſchaft Opfer gebracht, die Fachverbände große Summen geſpendet haben, hoffen wir, daß die ſonſt ſo opferfreudige Hamburger Kaufmannſchaft alles aufbieten wird, um dies für Hamburg ſo dringend erwünſchte Unternehmen ins Leben zu rufen. Br. Sachſe.

Braunſchweiger Kunſtbeſtrebungen

Seit 1917 ſetzte ſich der auf Betreiben des Dramaturgen Dr. Grußendorf in Braunſchweig gegründete Leſſing-Bund dafür ein, in ſyſtematiſcher Weiſe auch in Braunſchweig der jungen und jüngſten Kunſt eine Stätte zu bereiten. Das Publikum hatte den Zuſammenhang mit der neueſten Entwicklung der Kunſt völlig verloren. Räume für ſtändige Kunſtausſtellungen gab es nicht. Und wenn einmal der Verſuch gemacht wurde, junge Kunſt objektiv zu vermitteln — das Landesmuſeum brachte einmal eine Ausſtellung von Bildwerken der Berliner „Sturm"-Gruppe — verhielt ſich der Braunſchweiger ablehnend.

Da rief 1918 der Leſſing-Bund eine ſtändige Kunſtausſtellung ins Leben und brachte allmählich durch Lichtbildervorträge bedeutender deutſcher Kunſtſchriftſteller und Führungen durch die Leſſingbund-Kunſtausſtellungen einen großen Teil der Menge, doch nicht alle Kunſtkritiker der Zeitungen, dem Verſtändnis junger Kunſt näher. In ſeiner erſten Ausſtellung brachte der Leſſing-Bund 1918 abſichtlich einen Künſtler gemäßigter Richtung, Zwintſcher. Später konnte man es ſchon wagen, Gemälde des zu früh verſtorbenen Braunſchweigers Götz von Seckendorf, Bilder von Krauskopf, Jäckel und den deutſchen Künſtlern des Café du Dôme-Paris zu zeigen.

Angeregt durch dieſe Entwicklung des Leſſing-Bundes trat Ende 1919 auch der Braunſchweiger Kunſtverein, der in den letzten Jahren überhaupt nicht tätig geweſen war, wieder hervor. Er veranſtaltete in der Burg Dankwarderode eine Ausſtellung von Werken Braunſchweiger Künſtler, die für Braunſchweig eine erfreuliche Fortentwicklung bedeutete.

Eine ähnliche Ausstellung heimischer Künstler bringt jetzt der Lessing-Bund. Er stellt Gemälde und Plastiken von Mitgliedern des Zehnerbundes aus, einer Arbeitsgemeinschaft Braunschweiger bildender Künstler, die sich vor einem halben Jahr unter der Führung des Bildhauers Professor Jakob Hofmann gebildet hat. Zum Zehnerbund gehören Käte Bewig, Günter Claußen, Heinrich Ernst, Marianne Hähn-Gesellschap, Berta Heymann, Luise Hofmann-Mangold, Heinrich Königsdorf, Anna Löhr und Kurt Mohr. Künstler verschiedener Art befinden sich in der Ausstellung, denn der Zehnerbund verfolgt keine sogenannte Richtung. Ausgehend von dem Gedanken, daß jedes Schema das Ende des persönlichen künstlerischen Schaffens bedeute, sucht die Gruppe die künstlerische Eigenart jedes einzelnen Mitgliedes zu vertiefen.

Eine ganz andere Bilderschau befindet sich zur Zeit im Sängerhause in der Parkstraße. Es sind Werke der absoluten Malerei, die von kosmischem Empfinden zeugen. Fritz Ohse, der junge Braunschweiger Philosoph, hat sie gemalt.

Im Mai veranstaltet der Lessing-Bund eine Ausstellung von Bildnissen aus der Zeit bis 1850 aus Braunschweiger Privatbesitz.

Das Kunstleben in Braunschweig ist in Bewegung. Schr.

Markus Kappel und sein Vermächtnis

Der kürzlich verstorbene Berliner Sammler Kappel, dem Bode zweimal einen warm empfundenen Nachruf schrieb, sollte — so wurde in der Presse mitgeteilt — den wertvollsten Teil seiner Schätze, darunter sechs Bilder von Rembrandt, testamentarisch dem Kaiser-Friedrich-Museum vermacht haben. Wie sich jetzt herausstellt, hat Kappel noch ein Jahr vor seinem Tode das alte Testament umgestoßen und der Staat erhält nichts. Dagegen dürften die Erben die kostbaren Bilder demnächst verkaufen, die wahrscheinlich den Weg über das große Wasser gehen werden. Abgesehen davon, daß Berlin und Deutschland auf diese Weise wieder einmal um ein hervorragendes Erbe betrogen wird, versteht man die schmerzliche Enttäuschung Bodes sehr wohl, der an dem Aufbau der Sammlung Kappel persönlich den stärksten Anteil genommen hat. Wie unfreiwillige Satire mag die Feststellung anmuten, daß der verstorbene Sammler sich noch bis zu seinem Tode in der Rolle des „Mäzens" sehr wohl gefallen hat und daß ihm in den Tagen der Unruhen die Reichsregierung sogar eine Ehrenwache in sein Haus gab, um die Schätze zu behüten, die angeblich bereits dem Staat gehörten.

Sammlungen

Neuordnung der Florentiner Museen

In den Galerien von Florenz, die der tätigen Kraft von Giovanni Poggi anvertraut sind, haben sich in den letzten Jahren nicht unwesentliche Veränderungen vollzogen. Vor allem sind die Uffizien in vollständiger Neuordnung begriffen, und ein großer Teil des Gemäldeschatzes der Academie ist ihnen einverleibt worden. Nicht weniger als vierzehn Säle und zwar diejenigen, die sich um die Tribuna gruppieren, sind in ihrer Neuordnung bereits vollendet.

Aus dem großen Gang, von dem sich alle Gemächer abzweigen, sind sämtliche Gemälde entfernt worden, die hier einst ohne jegliches System in buntem Wechsel aufgehängt waren. Nur die Sarkophage und die Statuen sind zurückgeblieben und noch in Aufstellung begriffen. Die Wände werden eben mit jenen köstlichen Gobelins bekleidet, an denen die Sammlungen von Florenz besonders reich sind.

Die ersten acht Säle, zu denen sich der Zutritt gleich links vom Haupteingang öffnet, stellen uns heute die Entwicklung der Florentiner Malerei des Quattro- und des Cinquecento in einem einzigartigen Gemälde von Giotto und Cimabue bis auf Bronzino und Pontormo dar. Welche Schätze von Meisterwerken des Filippo und Filippino Lippi, des Fra Bartolomeo, des Andrea del Sarto sind hier vereinigt! Wie unvergleichlich ist die Sammlung von Meisterwerken des Sandro Botticelli: Primavera und Geburt der Venus, das Magnificat und das schwermütige Madonnen-Tondo mit den sechs Engeln, die Anbetung der Könige mit den Medici-Bildnissen und die thronende Madonna mit Heiligen — alles ist hier aus Uffizien und Academie in einem Saal vereinigt worden. Zwei besondere Räume sind den Umbro-Sienesen eingeräumt. Zu den prächtigen Bildern Signorellis haben sich die Meisterwerke Peruginos gesellt, die früher fast alle in der Academie gesucht werden mußten. Im folgenden Gemach finden sich Raffael und Michelangelo zusammen; in der Tribuna sieht man von den früheren Herrlichkeiten nur noch die Mediceische Venus und den Schleifer. An den Wänden wurden die Porträtdarstellungen des Bronzino mit Gemälden seiner Zeitgenossen vereinigt: des Rosso, des Pontormo, des Daniello da Volterra.

Es entspricht dem Prinzip der Anordnung nach Schulen, wenn die Lombarden ebensowohl ein besonderes Gemach erhalten haben wie die Meister von Ferrara und Bologna. Das

köstliche Gemach des Hugo van der Goes ist zu einem Tempel flämischer Kunst geworden. Mit dem Rubens-Saal schließen heute die fertigen Räume ab. Die Künstlerbildnisse hängen noch dort, wo sie vor dem Kriege hingen. Sie werden demnächst aber gleichfalls völlig neugehängt werden.

Im Kloster von San Marco ist ein besonderes Museum des Fra Angelico geschaffen worden. Ein äußerst glücklicher Gedanke! So erscheint das ganze Kloster heute wie ein einziger Ruhmestempel dieses unvergleichlichen Meisters. Alle seine Wunderwerke hat Poggi hier vereinigt. Die Kreuzabnahme aus der Academie und das Tabernakel der Linajoli sind die Sonnen, um die sich die Sterne scharen. Man meint hier, kaum ein anderer der großen Florentiner Maler habe seiner Vaterstadt ein so köstliches Vermächtnis zurückgelassen wie Fra Angelico.

Auch in das etwas trübselige Durcheinander der Casa Buonarroti hat Poggis ordnende Hand neuen Sinn und neues Leben gebracht. Was Michelangelo selbst zu eigen gehört, ist im ersten Saal vereinigt worden. Gleich links vom Eintretenden ist die Centaurenschlacht in die Wand eingelassen worden. Zwischen den Fenstern sieht man mit freudiger Überraschung das große, nur wenigen bekannte Holzmodell der Fassade von San Lorenzo aufgestellt. Gegenüber in besonderer Vitrine sieht man die Tonmodelle für den David und die Madonna der Medici-Kapelle; an der vierten Wand endlich behauptet die Madonna an der Treppe den Ehrenplatz.

Die Handzeichnungen nebenan sind ebenfalls — wenn auch noch nicht endgültig — übersichtlicher geordnet. Sechs Porträtdarstellungen Michelangelos — alle auf das gleiche Original zurückgehend — sind aus dem Magazin der Uffizien in einem neu hergerichteten Raum vereinigt worden. Zwei weitere Räume schließen sich an. Hier findet sich die kleine Gemäldegalerie der Casa Buonarroti mit dem Bildnis der Vittoria Colonna aus den Uffizien vereinigt, hier sieht man eine große Kopie nach dem Christus des Jüngsten Gerichtes und Battista Francos Gemälde: Christus erscheint der Maria Magdalena nach einem Karton Michelangelos.

Auch in der Casa Buonarroti haben die Arbeiten noch keineswegs ihren Abschluß gefunden. Im Gegenteil! Aus den oberen Räumen soll das topographische Museum von Florenz entfernt werden, und hier beabsichtigt Poggi nach Art der Raccolta Vinciana in Mailand eine Michelangelo-Bibliothek anzulegen. Wer wollte nicht mit Freuden eine solche Absicht begrüßen! Wie wird sich da das Tote mit neuem Geist beleben! Wie dankbar wird hier ein glücklicheres Geschlecht als das unsrige die Geister befragen, die sich am Geiste Michelangelos entzündet haben! So wird auch die Casa Buonarroti in Florenz dem Forscher ein unversiegbarer Quell des Lebens werden, wie es das Goethe-Haus in Weimar heute schon ist. E. St.

Die Wandteppiche von Hampton Court

Im großen Wachtturm des Schlosses Hampton Court hängt seit seiner Gründung durch Kardinal Wolsey im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts eine Reihe von Wandteppichen mit Darstellungen der sieben Todsünden. Zu Anfang des 18. Jahrhunderts war eines der kostbaren Stücke auf unbekannte Weise verschwunden, wodurch der Wert der jetzt unvollständigen Serie nicht unerheblich beeinträchtigt wurde. Im Laufe der vergangenen Wochen erfuhr nun der in Kunstsachen äußerst rührige First Commissioner of Works, Sir A. Mond, daß der vermißte Teppich in London aufgetaucht, aber eben im Begriffe sei, nach Amerika auszuwandern. Es galt also schnell zu handeln. Sir A. Mond setzte sich in Verbindung mit dem Schatzminister, der die Hälfte des verlangten Preises, £ 6500, zu decken versprach, wenn die andere Hälfte aus privaten Mitteln aufgebracht werden könne. Sir A. Mond wandte sich zu diesem Zweck an den National Art Collections Fund, dem es in kürzester Zeit gelang, die fehlenden £ 3250 zu beschaffen. Das Stück war für Hampton Court gerettet und die Reihe der sieben Todsünden ist wieder komplett.

Die Sache drang erst Anfang März in die Öffentlichkeit, als der Regierungskredit von £ 3250 nachträglich im Unterhaus bestätigt werden mußte. Und da geschah das Unglaubliche, daß das vorbildliche Auftreten von Sir A. Mond einer lebhaften Kritik unterzogen wurde. Und der Protest kam keineswegs von der Arbeiterseite. Ein Vertreter der liberalen Partei fand es unerhört, daß die Regierung in einer Zeit, wo gespart werden müsse, für einen Teppich eine Summe ausgebe, die einem Ministergehalt gleichkomme. Und ein Unionist fand die Ausgabe darum unstatthaft, weil sie in keiner Weise Zinsen trage! Schließlich lief die Debatte darauf hinaus, daß wieder nach dem Ausfuhrgesetz gerufen wurde, das schon lange angekündigt, aber noch immer nicht da ist. Und letzten Endes stand doch jemand auf, um der Regierung den Dank zu bezeugen „for this excellent speculation on behalf of the nation“. Es

war ein Vertreter der — Arbeiterpartei. Dieser Dank an die Adresse von Sir A. Mond war um so angemessener, als nachträglich bekannt wurde, daß dieser mehr als die Hälfte der aus privaten Mitteln aufgebrachten £ 3250 persönlich beigesteuert und einzig dadurch den Verkauf nach Amerika verhindert hatte! H.

Haag

Rembrandts Frühbild des Judas, der die Silberlinge zurückbringt (HdG. 123), aus der Sammlung Baron de Schickler in Paris, das Huygens so bewundert hat, ist durch den Kunsthändler Preyer erworben und bis auf weiteres dem städtischen Museum im Haag als Leihgabe überwiesen worden. H.

Mainz

Der bekannte Kunstsammler Generaldirektor Alfred Ganz-Luzern, hat kürzlich aus Anlaß seines dreißigjährigen Geschäftsjubiläums als Leiter der Firma Julius Sichel & Co. A.-G. der Gemäldesammlung der Stadt Mainz ein Hauptwerk von Lovis Corinth „Die Blendung Simsons“ von 1907 gestiftet.

Melbourne (Australien)

Seit kurzem tritt auf dem Londoner Markt nun auch Australien als Käuferin kostbarer Kunstschätze auf. Die National Gallery of Victoria in Melbourne erwarb das reich illuminierte Livre d'heures aus der Sammlung des Lord Wharncliffe, das kürzlich in einer Versteigerung bei Christie's für £ 4725 den Besitzer gewechselt hatte. Die prächtigen Miniaturen werden als Arbeit des „Pictor Franciscus“, eines Schülers von Jean Fouquet, betrachtet. Der Ankauf ist darum so bedeutungsvoll, weil, wie man meint, dies das erste belangreiche Werk europäisch-mittelalterlicher Kunst ist, das seinen Weg nach Australien findet. Ebenfalls für das Museum in Melbourne ist vor einiger Zeit bei der Firma Agnew das lebensgroße Bildnis des Edmund Law, Bischof von Carlisle, von Romney, erworben worden. H.

München

Die Bayrische Staatsgalerie erwarb aus den Beständen der Galerie Neue Kunst Hans Goltz die Steinplastik „Weiblicher Torso von 1910“ von W. Lehmbruck.

□ □

Ausstellungen

Ausstellung der Freien Sezession

Wie verändert sehen doch diese Räume gegen früher aus! Diejenigen, die einst unumschränkte Herren in ihnen waren, drängen sich schüchtern in einem kleinen Kabinett zusammen; die Eindringlinge von gestern haben sich im ganzen Hause breit gemacht und treten uns in einem unruhvollen Gewoge entgegen.

In dem früheren Ehrensaal erscheinen Franz Marc, August Macke und Heinrich Campendonk mit je neun Gemälden. Marcs Bilder wirken abgeklärt; sein „Weißer Stier“ und der „Tiger“ sind Stücke großzügiger Malerei von reiner Schönheit, und stark erscheinen auch seine „Roten Kühe“ sowie der „Akt mit der Katze“. In ihm wirkte ein ernstes Streben, er war eine große Natur, stärker als Macke, dessen Gedächtnis in diesem Raume ebenfalls wieder auflebt. Sein „Hutladen“ ist ein interessantes, dekoratives Stück, seine beste hier vertretene Leistung aber jedenfalls das Stilleben mit Äpfeln, Apfelsinen und dem weißen Kruge.

In einem anderen Raume erscheinen fünf Gemälde von Paula Modersohn, die mit stiller Vornehmheit von den Wänden grüßen. — Alfred Partikel malt liebenswürdige Illustrationen. Auch er ein Künstler, der gern fabuliert und in gefälligen Farben schwelgt, liebenswürdig und erheiternd zugleich. Wolf Röhricht ist mit einem guten Stilleben, das bereits bei Gurlitt zu sehen war, vertreten; Chagall erscheint mit seinem von uns im Hefte 4 abgebildeten Rabbiner.

In dem Kabinett, in dem wir Curt Hermann begegnen, scheinen die überlebten Malprobleme vereinigt zu sein. Er sowohl wie Ivo Hauptmann arbeiten nach längst überholtem Rezept, denn für Pointillismus und einen Pseudo-Neoimpressionismus ist doch wohl die Zeit vorüber.

Der große Mittelsaal der Ausstellung ist den graphischen Künsten vorbehalten. Es ist charakteristisch für die neue Kunst, daß hier nur der Holzschnitt zu Worte kommt; er ist das rechte Ausdrucksmittel für sie. In ihm konzentriert sie sich zu geschlossenen Kunstwerken, und hier fühlen wir am deutlichsten eine gesunde Kraft, die die Muskeln der Jungen stählt und ihnen trotz mancher Entgleisung ein Anrecht gibt, sich weiter auf ihren Bahnen fortzubewegen. So bildet dieser Saal den Ruhepunkt der Ausstellung; er gibt ihr sozusagen die Daseinsberechtigung. Schmidt-Rottluff und Erich Heckel wirken hier groß und ernst. Besonders der Bildniskopf Heckels ist eine Leistung von beachtens-

werter Kraft. Ihm schließt sich in der ganzen Art Max Kaus an. Großzügig gesehen und auf die einfachsten Mittel reduziert sind die Holzschnitte von Emma Ritter. Von den älteren in diesem Hause heimischen Künstlern erscheint zum ersten Male Ernst Barlach mit Holzschnitten, dessen graphisches Können wir bereits an anderer Stelle hervorgehoben, und dessen wundervolle, von meisterlicher Handfertigkeit und überzeugender Großzügigkeit erfüllten Blätter klassische Dokumente seiner hohen Kunst sind.

Schließlich noch die Plastiker, die so gar nicht recht mit den malerischen Prinzipien der Ausstellung harmonieren wollen. Denn was dort kühnes Vowärtsstürmen, Abwerfen aller Tradition und sorgloses Sichausleben bedeutet, ist hier ein ziemlich zaghaftes Nachtreten ohne neuen Geist. Und wenn auch Max Pechsteins Holzarbeiten im ersten Augenblick etwas verblüffen, so merkt man gar bald, daß sie nichts weiter sind als ins Europäische übersetzte Negerskulpturen. Auch Erich Heckel ist unter die Plastiker gegangen und hat sich der Gotik angeschlossen. Joachim Karsch, der vier Figuren zum Hiob als Hauptgruppe im Mittelsaal aufgestellt hat, erinnert stark an Minne. In einer Sonderausstellung sind 25 Arbeiten von Fritz Klimsch vereint, unter denen manche Porträtbüste als vorzüglich in sich geschlossenes Bildniswerk erscheint.

Und in dem kleinen Saale zur Rechten die Alten, die nach ihren hier gezeigten Werken an sich selbst irre und müde geworden zu sein scheinen. Als Hauptwerk Liebermanns prachtvolles Porträt des Generaldirektors Gerstenberg, ein Werk, in dem der Künstler noch einmal auf seiner Höhe erscheint, die er in den anderen Bildern nicht erreicht hat. Sch.

Die jungen Tschechen in Dresden

Nach erheblichen Bemühungen ist es gelungen, die jungen Tschechen zuerst in Deutschland (Dresden, nachher Berlin) zu zeigen, während die Franzosen sich bemühten, sie sogleich nach Paris zu entführen. Nationaler Triumph? O nein! eine nationale Schmach! Teutsche Helden mit dem üblichen Maulwerk, das unfehlbar gegen alles Geistige sein Gebrüll erhebt, hatten in Dresden mit Demolierung, Mord und Leichenschändung gedroht. Von diesen anonymen Herren muß man sich bloß nicht verblüffen lassen: im Massenaufgebot war es ihnen seinerzeit zwar gelungen, ganze fünf Dadaisten niederzubrüllen und zu verprügeln; aber als die Tschechische Schau bei Richter wirklich kam, hörte man nichts mehr von den tapferen Brüdern.

Man muß sich solche Gesinnungsroheiten schon merken, damit man seinerzeit weiß, warum Deutschland von allen geistigen Menschen evakuiert sein wird. Lange werden solche Nicolaische Fälle ohne greifbarsten Schaden für das seelische Heil Deutschlands nicht mehr zu ertragen sein.

Im übrigen lohnt die Tschechenschau gar nicht den Aufwand von so viel unsittlichem Pathos. Ihre Kunst ist zu dünn und zu fein, sie mutet in einer Zeit Richard Straußscher Orchestrierung und Schönbergscher Dissonanzen in der Malerei an wie zierlicher Spinettklang. Es ist viel Geschmack darin und viel Pariser Kultur, auch etwas tschechoslawische Seele, wenn man genau hinhorcht. Wir haben aber bei uns doch Kerle von ganz anderem Ausmaß und Wollen. Lehren können uns diese kleinen, feinen Bildchen nichts; das eine oder das andere möchte man wohl gern besitzen, um sich an seiner Süße oder seiner lyrischen Dämonik zu erfreuen.

Der Stärkste oder wenigstens Maßgebendste und Reichste der vier Maler, die sich vereint gegen einheimisches Banausentum durchsetzten, ist Jan Zrzavy. Fast nur Figurenbilder in kleinem Bildformat; mit höchst sorgfältig vertriebener Modellierung aus einer Farbe ins Dunkle, mit geisterhafter oder vielmehr, man verzeihe das Wort, insektenhaft eigentümlicher Starrheit der Gesten und des Ausdrucks. Es sind, wie das bei einem durch die Schule des Kubismus, Chagalls und Redons Hindurchgegangenen nicht anders sein kann, kaum als Menschen zu bezeichnende Geschöpfe, Träger einer schwermütigen und schwerblütigen Empfindung; gliederpuppenhafte Vereinfachungen in absoluten Farben, die einen oder wenige Töne durchs ganze Bild halten, und mit jener maskenhaften Starrheit auch in den Bewegungen, die an Spinnen- und Kruftentiere in Aquarien erinnert. Diese Gespenstigkeit im Verein mit der kühlen und unbedingten Sachlichkeit der Modellierung gibt ihnen das Gepräge des Modernen, das die Hervorbringungen eines Schlemmer, Max Ernst, R. Schlichter oder Dix in Deutschland, eines Carrà und de Chirico in Italien kennzeichnet. (In Paris scheinen Archipenko, Picabia, Le Fauconnier — ? — u. a. auf ähnlichem Wege; in Rußland die „Tatlinisten"; Beweise fehlen vor der Hand.) Es bedeutet dies eine Rückkehr zur Festigkeit und beinahe klassizistischen Korrektheit plastischer Formanschauung, die sehr beachtenswert ist, weil sie sich wenigstens bei deutschen Künstlern mit einem ungestümen Drang zur Sprengung der letzten künstlerischen Fesseln äußert. Hier läßt sich Zrzavy sozusagen einreihen. Das Weich-Lyrische, die Träne des slavi-

schen Gemütes und Volksliedes gibt ihm seine nationale Note. Beschreiben, ja auch nur unterschreiben (was ist ein Titel!) lassen sich seine Werkchen nicht.

Josef Capek besitzt die nächste Verwandtschaft zu ihm. Aber er ist faßbarer, lyrischer, hat mehr dankbaren Geschmack, kurz, französische Schulung: man denkt an allerlei Stadien in Picassos Werk, an Marie Laurençin. Auch hier fast nur Halbfiguren, natürlich ohne Raum, aber nicht so lemurenhaft wie bei Zrzavy und mit einer Modellierung vom Hellen in die süße — nicht süßliche — Farbe hinein. Sehr bestimmte und einfach konstruierte Linien umschreiben und vereinfachen das Figürliche; mitunter von einem berückenden Zauber der an Ingres und Prudhon geschulten edlen Linie. Hier ist mehr Tradition, mehr Zusammenhang der Natur — vor allem der weiblichen Gestalt — und weniger Blick in die Zukunft; und ein Schmelz der Empfindung, eine Zartheit des Ausdrucks, die mehr Französisch-Gedämpftes enthält als Nationales. Auch in der Farbe, die stets auf ganz wenige Töne gestimmt und einheitlich durch Modellierung abgewandelt ist. Charakteristisch bleibt dies Verhalten gegenüber der Farbe: bei Zrzavy eine dunkle, oft schmerzhafte Rätselhaftigkeit (das Helle gerät ihm schlecht); bei Capek eine freundliche, flötenhelle Süßigkeit und Sanftmut mit der Vorliebe für immaterielle Durchlichtung. Die Gestalten scheinen aus dem Nichts der bloßen Helligkeit in die Farbe geboren, emporzutauchen, vom lieblichen Schein einer künstlichen Lichtquelle gelockt. Das Eckig-Fragwürdige und jede Andeutung von Raum macht seine Gebilde sogleich befangen. Noch stärker als bei Zrzavy ist der enge Gestaltungsbereich seiner Welt zu spüren; ein zarter Klang auf einer Saite.

Noch mehr verflüchtigt sich Kunst und Können bei Vaclav Spala. Schon die bedenkliche Beschränkung auf zwei gleichbleibende Farben: Blau und Rot deutet seine Enge an; und damit wird nun eine so sparsame Wirtschaft an dekorativem Kubismus und flächiger Geschmacklichkeit etabliert, daß man nicht lange braucht, um hinter die Leere dieses anmutigen Tändlers zu kommen. Auch die durchschimmernde Lebenskraft der bäuerlich drallen Modelle kann daran nichts ändern.

Schließlich bleibt Vlastislav Hofmann, dessen Bilder kein malerisches Eigengesicht zeigen. Seinen eigentlich Beruf: die Baukunst, merkt man ihnen nicht an; sie sind eher zerfahren als architektonisch. Vielleicht bedeutet diese Physiognomielosigkeit eine Gärung, aus der ein junger Wein sich klärt; vorläufig sieht man aber nicht ab, wie.

Möge dieser netten kleinen Kunstschau der Stern der Völkerversöhnung voranleuchten! Zu scheuen haben wir ihre Konkurrenz überall nicht; wohl aber können wir an ihr lieben, was fein und besonders ist. Paul F. Schmidt.

Frankfurter Kunstausstellungen

Der Kunstverein stellte in der Zeit zwischen dem 4. und 25. April eine Gedächtnisschau für den mit 29 Jahren an der Somme 1916 gefallenen Mainzer Hans Sutter aus. Er gehörte zu den begabtesten Trübnerschülern, begabt auch insofern, als er es fertig brachte, sich im Lauf seiner späteren Entwicklung von der technisch strengen Disziplin der Trübnerschule freizumachen. Er findet im Frühjahr 1911 den Weg zu dem Pariser Pleinairismus Pierre Bonnards, und auch Renoirs Kunst, besonders in ihren zarten farbigen Werten, wird ihm zum selbständigen Erlebnis. — So teilen sich denn die im Kunstverein gezeigten Werke Sutters in wesentlich auf Dunkel und Hell abgestimmte Porträts der Leibl-Schuch-Trübner-Tradition und, seit 1911, in farbig reichere Impressionen, die außer Figuren vor allem auch den lichtdurchzitterten Raum, außer den Gegenständen die sie umschließende, bunt gesehene Atmosphäre wiedergeben. In dem Augenblick, als er gerade daran war, deutsches und französisches Kunsterleben in architektonischer Synthese zu vereinen, schnitt die Parze seinen Lebensfaden ab. Von Hans Sutters geistvoller Persönlichkeit gaben eine große Anzahl impressionistischer Momentaufnahmen in heller Tuschpinselzeichnung, die fast ein ganzes Kriegstagebuch darstellen, eine höchst lebendige Vorstellung.

Sutters Ausstellung fand einen günstigen Hintergrund an Alfred Oppenheims materialistisch nichtssagenden Bildern, deren exakte Objektivität durch keines Geistes Hauch belebt wird. Auch der Straßburger Lothar von Seebach, der bei Schneider-Andreas eine größere Kollektion vorführt, kann wesentlich nur gegenständlich interessieren mit seinen etwas süß gemalten, alten Gassen- und Quaibildern aus der „wunderschönen Stadt". — Bei M. Goldschmidt & Co. sieht man mächtige figürliche Kompositionen in dunkelgrünem Ton von Paul Elsas, Stuttgart, der sich m. E. in seiner Aufgabe noch etwas übernommen hat, ferner geschmackvoll abgestimmte Dekorationen landschaftlicher und figürlicher Art von Hans Worthner, Augsburg, dessen lichte Ölfarben nach den zarteren Reizen des Pastells und Aquarells streben.

In gewohnter Weise als der kraftvolle „Gotiker", als Vertreter eines farbig durchglühten, visionären Kubismus, tritt Josef Eberz mit

vielen teppichhaften Gemälden in Öl und Aquarell bei Herbert Cramer auf: So sehr seine Art in der Einzelleistung durch ihre mannhafte innere Tektonik auch überzeugt, so sehr scheint hier doch auch auf die Dauer die Gefahr eines Manierismus zu drohen, der in einem mechanisierten Kunstgewerbe entartet. — Als geschmackvolles Kunstgewerbe nämlich mag vieles von dem gelten, was heute Anspruch auf eigentliche Bildmäßigkeit erhebt, z. B. die zarten, in Wasserfarben bunt getönten Federzeichnungen des bei Zingler ausstellenden Münchners Hans Reichel, der von Paul Klee abhängig erscheint und dessen ganze Naivität, die besonders am Gegenstand interessierte Kunst der Kinder, die grotesken Formen der Inder und Polynesier reproduziert. All dieses möchte man aber lieber als Textilien nützlich verwertet sehen, wie als Bild unter Glas und Rahmen artistisch isoliert.

In Trittlers Graphischem Kabinett (Inh. Paul Schiltz) sieht man die Fülle der in ihrer technischen Qualität und ihrer effektsicheren Komposition unübertroffenen Radierungen und Lithographien Emil Orliks. Sie bleiben natürlich stets in der für jedermann begreifbaren Sphäre reiner, kühler Anschaulichkeit, unterscheiden sich damit elementar von der Graphik Kokoschkas, der mit den zwei Steindruck-Serien: „Der gefesselte Kolumbus" und der Bach-Kantate „O Ewigkeit du Donnerwort" hier zum Vergleich lockt: In Kokoschkas graphisch ungefügen Darstellungen ist alles vom sichtbar Äußeren auf die Innerlichkeit übertragen. Nur das Gefühl des Einzelnen der unendlichen Allmacht gegenüber soll in diesen mächtigen Blättern zum Ausdruck kommen, die so wenig Anmutendes haben und haben wollen wie Bachs Orgelfuge.

In solchen religiösen Szenen wie auch in seinen großartigen Porträtköpfen überzeugt Oskar Kokoschka wohl restlos jedermann, der für das neue Kunstwollen irgendwie Organ hat. Seine dramatischen Dichtungen aber „Mörder, Hoffnung der Frauen" (1907) und „Hiob" (1917) fanden, trotz ihrer vorzüglichen Wiedergabe unter der Spielleitung Heinrich Georges im Neuen Theater, einmütige Ablehnung von seiten unserer Frankfurter modernen Kunstgemeinde. Denn wenn man auch durch Wedekind und Strindberg inhaltlich, durch Fritz von Unruh u. a. formal auf eine frauenfeindliche Neurasthenik dieser Art vorbereitet war, so übertyrannt doch solches Dichtwerk den Tyrannen: die Sprache bedeutet hier überhaupt kein logisches Instrument mehr, sondern nur noch verzerrter Angst- und Brunstschrei, ebenso wie das Erscheinen und Verschwinden der Darsteller aus jeder szenisch gebauten Kausalität gerissen ist. Diese ganze Handlung soll nur als bedeutungsvoller Traum, Halluzination, als ein symbolischer Alpdruck wirken, und solch ein vom „Dichter" gegebenes Libretto, wenig mehr als das einer Oper, läßt sich nun natürlich recht verschieden in Musik, d. h. in Wirklichkeit umsetzen.

Die Frankfurter Aufführung, die Zinglers Kabinett mit lobenswertem Wagemut veranstaltete, blieb Kokoschka nichts schuldig: Vor allem hielten die Bühnenbilder, nach dem Entwurf von Reinhold Schön ausgeführt, die expressionistische Stimmung der beiden Stücke fest, was um so eher gelang, als diese Dichtungen nur als malerische Vision, nicht aber als Literatur konzipiert sind. Verfehlt freilich waren die ganz unnötigen Nuditäten, grobe Geschmacklosigkeiten, die z. B. die Berliner Aufführung in den Reinhardtschen Kammerspielen unterlassen hatte.

Das Problem an sich dieser ekstatischen Dramatik suchte der durch seine Serienvorträge über den Expressionismus auch in Frankfurt wohlbekannte Heidelberger Privatdozent Dr. Wilhelm Fraenger in prinzipiellen Einleitungen, die er, leider wieder in seinem psalmodierenden Ton, jedem Stück vorausschickte, zu erklären: schlimm genug, wenn ein aufgeführtes Drama überhaupt solcher literarisierender Erklärung a priori bedarf. Denn dann muß es doch wohl fraglich sein, ob sein Inhalt — wie hier: die neurasthenische Halluzination — überhaupt der Dramatisierung fähig ist und ob er nicht seinen ihm gemäßeren Ausdruck in der Lyrik oder vielmehr noch in der Musik findet? Jedenfalls hat Kokoschka in Frankfurt seine Unmöglichkeit zum Dichter erwiesen, da er es nicht vermochte, die rohe Natur dieser Brunstsehnsüchte und Angstzustände zur prinzipiell gültigen Form, die die dramatische Kunst verlangt, zu steigern und zu klären — trotz aller herangezogenen hohen Symbolik, die inmitten krasser Trivialitäten stehengeblieben ist.

Wilhelm Fraenger, dem feierlichen Propheten dieser Kunst, aber sei zur Warnung gesagt, daß ständige Parallelismen zwischen expressionistischer Malerei und expressionistischer Dichtung auf die Dauer nur verwirrend wirken können, da sie durch fremde Werturteile die autonomen Schaffensgebiete jeder der beiden Künste untergraben.

Fritz Hoeber.

Berliner Ausstellungen

Bei Carl Nicolai stellt der junge Schweizer Wilhelm Schmid Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen aus, mit denen er sich bei dem Berliner Publikum einführt. Die Zeichnungen und Aquarelle verraten ein ernstes Naturstudium;

seine Gemälde wirken in satter Farbengebung harmonisch und im Aufbau durchaus geschlossen. Das Landschaftliche liegt ihm entschieden besser als das Figurenbild, in dem er zu leicht dem Modegeschmack Konzessionen zu machen sucht. Die gediegene Gründlichkeit aber wird den jungen Künstler sicherlich auch über diese Krise hinweg zu weiterer Ausgestaltung seiner Kunst führen.

Bei Gurlitt füllt Bruno Krauskopf zwei Säle mit Gemälden, bei denen dasselbe zu sagen wäre wie bei seinem Vorgänger in diesen Räumen, Kohlhoff: Weniger wäre mehr gewesen. Ivo Hauptmanns Pointilismus, der uns auch in der „Freien Sezession" begegnet, wirkt etwas fatal und befriedigt durchaus nicht. Dagegen sind A. Faisthauers Porträts sehr interessante Leistungen eines Künstlers, der seine eigenen Wege geht und Gestaltungsmöglichkeiten findet, die seine Kunst einer weiteren Beachtung wert erscheinen lassen. Hans Garbes Plastiken mit ihrer auf die äußerste Formel gebrachten Konzentration, die sich ganz in Rhythmus und Linie auflöst und fernab aller Realität ganz Klangfarbe zu werden versucht, bilden den plastischen Schmuck der Ausstellungsräume.

Am 15. Mai werden die Berliner Sezession und die Kunstausstellung am Lehrter Bahnhof ihre Tore öffnen, so daß uns für den kommenden Monat eine gewaltige Kunstschau in Aussicht steht. Karl Schwarz.

Die Berliner Sezession

ist von der Galerie Kleykamp im Haag zu einer Kollektivausstellung eingeladen worden, die am 1. Mai eröffnet wurde. Es ist die erste Ausstellung nach dem Kriege, die Werke deutscher Künstler in Holland zeigt.

Große Kunstausstellung Breslau 1920

Der Künstlerbund Schlesien veranstaltet im Verein mit dem Schlesischen Museum der bildenden Künste und der Akademie für Kunst und Kunstgewerbe in diesem Sommer während der Monate Juni–Juli eine Kunstschau im Ausstellungsgebäude der Jahrhundertfeier in Breslau, die nicht nur Schlesische Kunst, sondern auch Werke der bedeutendsten Künstler aus ganz Deutschland zeigen wird.

Um eine vollkommene Objektivität zu wahren, wird die Ausstellung einen rechten, der die Impressionisten und einen linken Flügel, der die jüngere Kunst bis zum Expressionismus umfaßt, aufweisen, wodurch eine Übersicht über den Stand des deutschen Kunstschaffens gegeben wird.

Die Räume des Poelzigschen Ausstellungshauses in Scheitnig-Breslau sind von der Stadt Breslau in dankenswerter Weise kostenlos zur Verfügung gestellt worden. Die nötige finanzielle Basis ist durch Zeichnung eines Garantiefonds, der mehr als das Doppelte der erforderlichen Höhe erreicht hat, geschaffen.

Die Jury, die die Beurteilung und Auswahl der eingesandten Kunstwerke vornehmen wird, setzt sich aus folgenden Herren zusammen: Max Berg, Robert Bednorz, Heinz Braune, Th. Effenberger, August Endell, Th. v. Gosen, L. W. Gutbier, Karl Hanusch, Siegfried Haertel, Oskar Moll, Otto Mueller, Max Wislicenus.

Die Anmeldung der Werke seitens der Künstler hat zu erfolgen bis zum 5. Mai d. J., die Einsendung vom 10.—15. Mai. Ausstellungspapiere sind zu haben von der Geschäftsleitung, Galerie Ernst Arnold, Breslau V, Tauentzienplatz 1.

Chemnitz

Die Galerie Gerstenberger zeigt eine Corinth-Ausstellung, die am 11. April mit einem Vortrage von Dr. Schwarz aus Berlin eröffnet wurde. An Hand der ausgestellten 30 Gemälde aus allen Schaffensperioden des Meisters, dem vorzüglich vertretenen graphischen Werke und zahlreichen Zeichnungen, entwickelte der Redner vor einem dichtgedrängten Auditorium ein lebendiges Bild von dem Künstler und Menschen Corinth und vertiefte somit das Interesse für diese mit vielem Verständnis zusammengestellte Ausstellung.

Von Künstlern und Gelehrten

Dr. Oskar Münsterberg

der Mentor der ostasiatischen Kunst, ist am 12. April im Alter von 54 Jahren in Berlin gestorben. Münsterberg war von Beruf Kaufmann und ist als solcher zuerst mit der Kultur des Ostens in direkte Berührung gekommen. Er selbst war Sammler, und wenn es seinen Arbeiten auch oft an einer tiefgegründeten wissenschaftlichen Disziplin gefehlt hat, so sind doch seine beiden Hauptwerke über die „Kunst Japans" (in drei Bänden) und die zweibändige „Chinesische Kunstgeschichte" bedeutsame Schrittmacher auf dem Wege der wissenschaftlichen Durchforschung der östlichen Kunstkultur gewesen.

Berlin

Frl. Prof. Frida Schottmüller ist zur Direktorialassistentin der Abteilung für Bildwerke der christlichen Epoche am Kaiser-Friedrich-Museum ernannt worden.

Dresden

Cornelius Gurlitt, der kürzlich seinen 70. Geburtstag feiern konnte, hat seine Lehrtätigkeit als

Gemälde / Antiquitäten Plastik / Möbel **DER MARKT** Graphik / Bücher Münzen / China u. Japan

Wir suchen:
Graphik des 15. bis 18. Jahrh.
besond. Dürer, Ostade, Rembrandt u. a. deutscher u. holländisch. Schulen Englische u. französische Farbstiche | Kostbare Bücher | Bibliotheken jeder Richtung usw.
und erbitten Angebote
Kunstantiquariat
Wilh. Jacobsohn & Co.
Breslau V, Tauentzienstraße Nr. 11
Fernspr. Ring 11460, Gegründet 1840

Gemälde
alter u. neuer Meister
Graphik
Plastik
Kunstgewerbe
Ankauf — Verkauf
Angebote von nur guten Sachen aus Privatbesitz m. näh. Ang. u. Preis erb.
Kunsthaus
Wilhelm Goyert - Köln
Minoritenstraße 21

Farbstiche
u. sonstige wertvolle alte Stiche kauft
Rechtsanwalt **Elperting**
Magdeburg, Olvenstedter Str. 67a

Dr. Antoine - Feill
Rechtsanwalt in Hamburg
Adolphsbrücke 9, sammelt
antike Uhren
aller Art und ersucht um Offerierung, jedoch nur von prima Stücken

Gemälde :-:-: Graphik
von Otto Guth, H. Hermanns, C. Kenzler, H. Lewis, Lukas Mozyglod, J. D. Stevens, J. Toorop u. a. empfehlen
Wallisfurth & Co., Essen
Viehoferstraße 33

Karl Schaefer
München, Briennerstr. 10
Antike Möbel
Bilder | Porzellane

Bruno Hessling
Berlin W 30
Spezialbuchhandlung für Kunstgewerbe u. Architektur. * Werke über alte Möbel, Textilia, Porzellane. Seltene und vergriffene Werke. Ankauf ganzer Bibliotheken.

Soeben ist erschienen:
Antiquariats-Anzeiger I/1920
Neuerwerbungen aus allen Gebieten. — Bitte zu verlangen
Franz Richard Holbach
Buchhandlung und Antiquariat
Berleburg in Westfalen

NEUE GRAPHIK *Beckmann, Meidner, Otto Mueller, Schmidt-Rottluff u. a.*
Reich illustrierte Broschüre mit Essays über diese Künstler M. 5.—
Kleines Verlagsverzeichnis kostenlos
Freunde neuer Graphik bitten wir um ihre Anschrift
K. L. V.
KARL LANG · VERLAG · DARMSTADT

EMPFOHLENE PHOTOGRAPHEN

Alb. Rößler, Photograph
Lichtenrade bei Berlin
empfiehlt sich f. Aufnahmen zu künstl. u. wissensch. Zwecken (Architektur - Plastik - Gemälde - Farbenaufnahmen - Diapositive in schwarz u. farbig) in und außerhalb Berlins

Trau & Schwab, Dresden-A. 19
Graphische Kunstanstalt | Photographie | Lichtdruck | Buchdruck
Illustrationen zu Werken für Kunst u. Wissenschaft | Ansichtspostkarten
Druckanstalt der Lichtdrucktafeln d. Monatshefte für Kunstwissenschaft

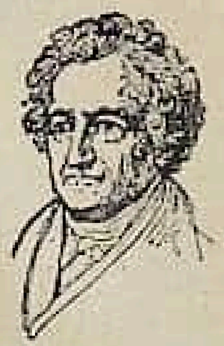
PHOTOCHEMIGRAPHISCHE KUNSTANSTALT
Carl Tranquillini
BERLIN S.W. 68 NEUENBURGERSTR. 5
Autotypien - Strichätzungen
Holzschnitte - Galvanos

Graphische Kunstanstalten
F. Bruckmann A.-G.
Lothstr. 1 München Tel. 61001
Klischees: Strich- u. Rasterätzungen, Vierfarbätzungen. - Originalgetr. Wiedergabe. - Gute Druckfähigkeit. Galvanos: nach Strich, Auto, Vierfarbätzungen (Dr. Albert Verfahren)

E. Lichtenberg-G.D.L.
Düsseldorf — Honnef a. Rh.
Tel. 4739 (Briefadresse)
Öl- und Pastell - Gemälde
Bildnisse — Pigment - Gummi-Bromöldrucke — Reproduktionen — Vergrößerungen.
Höchste Auszeichnungen.
Beste Empfehlungen.

In dieser Tafel kostet ein Feld
1 mal M. 25.—
6 mal M. 144.—
M. 24.— pro Aufnahme
12 mal M. 270.—
M. 22.50 pro Aufnahme
24 mal M. 480.—
M. 20.— pro Aufnahme

KUNSTHANDLUNG H. TRITTLER
INHABER PAUL SCHILTZ



MODERNE GRAPHIK
Früh- und Zustandsdrucke
von
BÖHLE / CORINTH / SEPP FRANK
S. HADEN / ISRAELS / KLINGER
KOLLWITZ / LEGRAND / LIEBERMANN / LEIBL / MEID / PENNEL
PICASSO / STAUFFER-BERN
THOMA / WHISTLER

Katalog in Vorbereitung

FRANKFURT a. M., Goetheplatz 6-8

Galerie Commeter
Hamburg
Hermannstraße Nr. 37

Gemälde & Graphik
alter und moderner
Meister

Ankauf Verkauf

Ordinarius an der technischen Hochschule in Dresden aufgegeben und ist in den Ruhestand getreten.

Freiburg

Dem Privatdozenten für Kunstgeschichte an der Universität Dr. Walter Friedländer ist der Titel eines außerordentl. Professors verliehen worden. Friedländer, der zu den Mitarbeitern der Monatshefte für Kunstwissenschaft zählt, hat sich vor allem durch seine Veröffentlichungen über das Kasino Pius IV. (1912) und Nic. Poussin bekannt gemacht.

Büchersammelwesen

Unter Leitung von
Bibliotheksdirektor Dr. E. von Rath
Leipzig, Ferdinand Rhodestr. 35.

Bibliophile Chronik

(Sendungen von Büchern, die für diese Besprechungen bestimmt sind, mögen unmittelbar an Herrn Prof. Dr. Minde-Pouet, Direktor der Deutschen Bücherei, Leipzig, Münzgasse 28, gerichtet werden.)

Der Verlag Paul Steegemann in Hannover hat Paul Verlaines Gedichtbuch „Femmes“, das auch in Frankreich nur „sous le manteau“ gedruckt wurde, als Privat-Luxusdruck (übrigens in der für den Buchdruck ungeeigneten Ehmcke-Antiqua) für Subskribenten in 600 Exemplaren in guter deutscher Umdichtung von Curt Moreck unter dem Titel „Frauen“ herausgebracht. Wer Verlaine ganz kennen will, muß selbstverständlich auch dieses Werk des alternden Dichters kennen. Der wird aber zweifellos in der Lage sein, es französisch zu lesen. Erschien eine deutsche Übersetzung dennoch wünschenswert oder notwendig, so sollte im Nachwort nicht immer wieder gesagt werden, daß dieses Buch zwar das „verrufenste“ des Dichters, „die Hölle seiner Sinnlichkeit und Lasterhaftigkeit“ ist, aber doch „kein freiwilliger Beitrag zur Pornographie“, sondern „ein Dokument des Lebens“, „nicht entstanden aus schmunzelndem Wohlgefallen an verpönten und unaussprechlichen Dingen, sondern aus dem Bedürfnis der Selbstpeinigung durch die Wahrheit“, und daß Verlaine „durch die Magie der Worte Unflat in Gold verwandelte“, „das brutal Stoffliche durch die aristokratische, graziöse Form aufhob“, „das Tatsächliche entarteter Erotik durch die machtvolle Lyrik zu einer zarten Musik vergeistigte“. Das sieht nach Entschuldigung und Deckung aus. Es ist sachlicher, das Urteil, ob dieses Buch „unmoralisch“ oder „nur menschlich“ ist, dem zu überlassen, der es liest. Und wer solches Buch mit solcher Beurteilung herausbringt, muß Sorge tragen, daß es nicht in falsche Hände gelangt. Ich bin nicht der Ansicht, daß man zur Subskription auf diesen „Privatdruck“ (in 600 Exemplaren!) öffentlich einzuladen gut tut, ihn damit also jedem zugänglich macht — denn welcher Verleger will sich getrauen, den ernsten Besteller von dem nach Pornographie lüsternen zu scheiden! — und dieses Buch bei seiner öffentlichen Ankündigung gleich als „literarische Sensation“, zu der es vor allem das Nachwort macht, und als „fast vergriffen“ zu bezeichnen. Dann kann auch die ernsteste Absicht, mit der ein solches Buch dargeboten wird, verkannt werden.

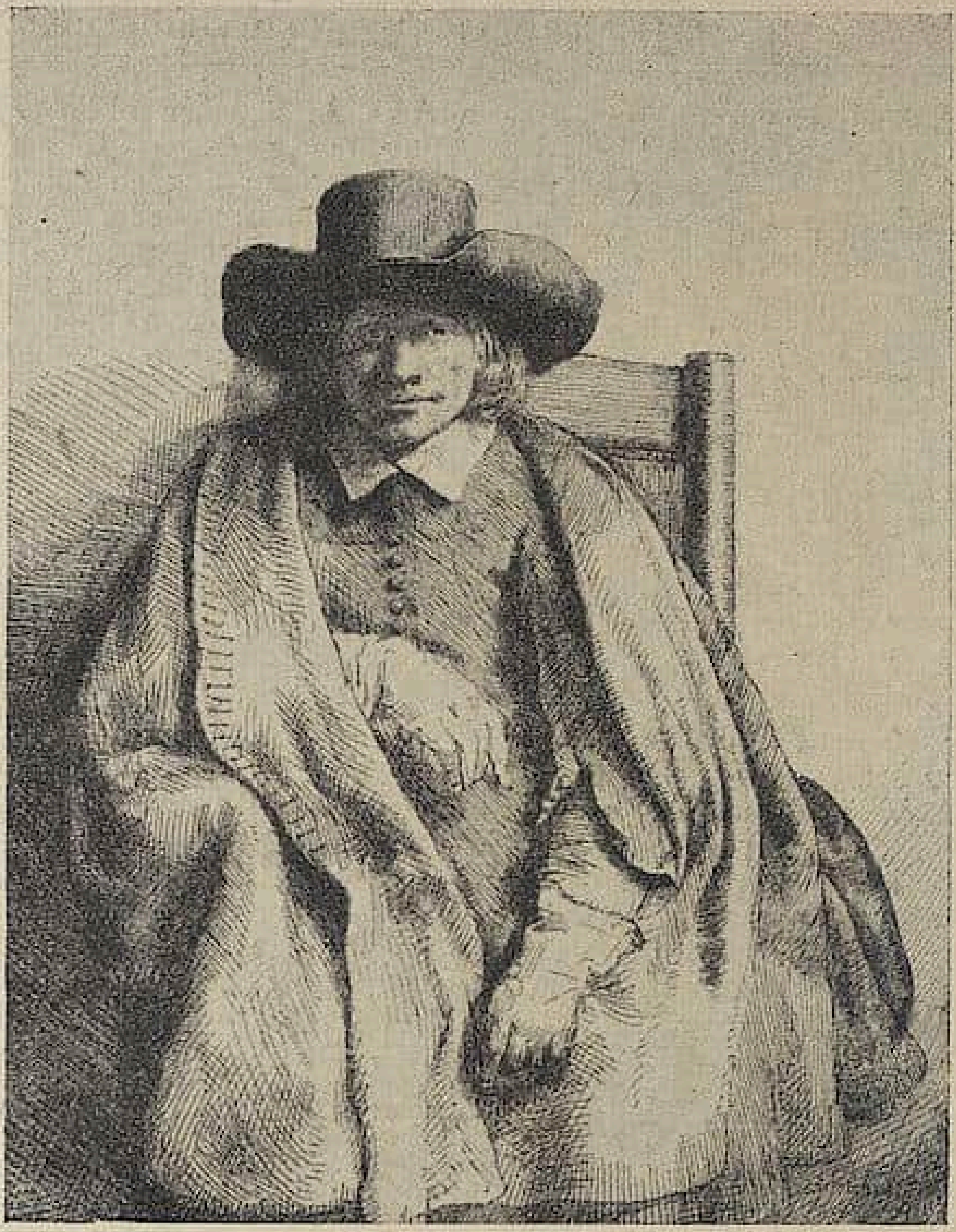
Es ist doch so leicht zu beweisen, daß die Erotik eine große Rolle in den neuesten Luxusdrucken spielt, und erotische Bücher als sogenannte „Privatdrucke für Bibliophilen“ nur gar zu beliebt sind. Auch Goethes „Tagebuch“ wird immer von neuem für diese Zwecke mißbraucht, obwohl doch genügend Drucke vorliegen, auch Sonder- und Privatdrucke der jüngsten Zeit, wie z. B. der geschmackvolle, durchaus sachlich zu wertende Druck von Alfred Hoennicke in Charlottenburg oder die Privatausgabe des Anzengruber-Verlags in Wien. Was soll man dazu sagen, wenn dieses Gedicht nun in illustrierten Monumentalausgaben uns vorgelegt wird, sogar in Großquart, in schweres Halbleder gebunden, auf dickem Bütten, einmal jedes Blatt nur einseitig mit einer Strophe bedruckt, mit kitschigen Illustrationen, die nicht dem Inhalt des Gedichts entsprechen, oder mit zwar sehr feinen Zeichnungen, die aber kaum noch Zusammenhang mit dem Gedicht haben. Ein Titelblatt zeigt sogar ein Puttenpaar, das sich an einem pikanten Histörchen ergötzt. So sehen die beliebten modernen illustrierten Luxusdrucke aus, die keine Ahnung haben, daß die Anpassung der äußeren Form an den Geist der Dichtung das oberste Gesetz eines schönen Buches ist. Ein echter Künstler wird zu solcher Ausbeutung der Kunst seine Hand nicht bieten. Georg Minde-Pouet.

Neue Bücher und Zeitschriften

Valentiners neues Buch[1]

Wer dies 360 Seiten starke Buch in Ruhe bis zu Ende gelesen hat, ist um ein schönes Erlebnis reicher. Kennte man Namen und Persönlichkeit des Verfassers nicht, möchte man kaum glauben, daß dies Werk der Feder eines Kunstgelehrten von Fach entstammt, dem die exakte Forschung Ausgezeichnetes zu danken hat. Aus der Fülle

[1] W. R. Valentiner, „Zeiten der Kunst und der Religion“. Mit 44 Abbildungen. G. Grotesche Verlagsbuchhandlung. Berlin 1919.



Rembrandt. B 22 VIII.
Versteigerung von Kupferstichen des 15.—18. Jahrhunderts am 31. Mai bis 5. Juni durch Hollstein & Puppel, Berlin und Max Ziegert, Frankfurt a. M.

dreitausendjährigen geschichtlichen Werdens sind hier in fünf Kapiteln fünf Menschen nebeneinandergestellt, in deren Geist und Schaffen sich am stärksten der Wille je einer Epoche der Vergangenheit manifestiert. Die Wahl der Themen mag auf den ersten Augenblick ein wenig willkürlich erscheinen. Wer aber das Buch im ganzen als Produkt eines schöpferischen Geistes wertet, wird zugestehen, daß demselben nicht nur im Hinblick auf den Titel, sondern auch innerlich jene letzte Harmonie des Gesamtkunstwerkes eigen ist, in dem jedes Kapitel nicht nur durch sich selbst, sondern mehr noch als unentbehrlicher Teil einer geistigen Totalität gerechtfertigt erscheint. Der Titel selbst umschreibt die Idee des Buches nur von ungefähr. Die Zeiten der Kunst und der Religion, die Valentiner vorschweben, sind eben jene Höheepochen der Menschheit, in denen der Kampf um Weltanschauungen brandet. Daß dieser in erster Linie rein künstlerisch seinen Niederschlag erlebt, weiß jeder Laie — und doch hat es selten jemand so gut verstanden wie der Verfasser dieses Buches, an dem Erleben von fünf schöpferischen Persönlichkeiten, an ihrem Werk und ihrem zumeist tragischen Erdendasein (sofern man eben an die Tragik des Schöpfers an sich denkt) die Zeit ihrer geistigen Struktur nach wieder lebendig zu machen. Ein Kapitel wie das über Amenophis IV. umreißt nicht nur das Wesen dieses einzelnen und alles, was sich rein äußerlich mit dem Schicksal jenes Echnaton verbindet, sondern es gibt die Geschichte Ägyptens und seiner Kunst in einem letzten Extrakt. Und ähnlich ist auch Phidias für Valentiner das Problem griechischer Kultur schlechthin; denn gerade uns Heutige interessieren weniger die hinterlassenen Werke dieses Bildhauers, zu denen keinerlei Beziehungen von der Moderne aus

Joh. Hch. Tischbein.
Nr. 52 aus Rud. Bangels 1000. Katalog. Auktion am 10. Mai 1920.

mehr zurückführen als all das, was um die Schöpfungen herum heute noch kulturgeschichtlich und metaphysisch greifbar ist. In keinem Abschnitt dieses feinen Buches aber zeigt sich der neugestaltende Geist des Schriftstellers ähnlich auf der gleichen Höhe universalsten Könnens und Einfühlens wie in dem über Wolfram von Eschenbach, in dessen Persönlichkeit sich für Valentiner nicht nur ein Stück besten Deutschtums in seiner letzten künstlerischen Verklärung offenbart, sondern dessen Dichtungen all das in äußerster Intensität vor Augen stellen, was die Zeit sowohl an äußeren Schicksalen (Kaiser- und Papsttum des Mittelalters) erleben mußte, als auch an reinster künstlerischer Produktivität (Poesie und Baukunst vor allem) zu vergeben hatte. Daß ein Kunstgelehrter gerade diesen Abschnit schreiben konnte, bleibt immer eine erstaunliche Tatsache. — Die letzten drei Kapitel sind Michelangelo, Tizian und — Jakob van Ruysdael gewidmet. Die beiden erstgenannten umreißen von zwei verschiedenen Polen aus (Rom und Venedig) Kunst und Kultur in Italien um 1550 und es ist beinahe überflüssig, gerade an dieser Stelle noch besonders auf ihre Vorzüge zu verweisen. Der holländische Landschafter dagegen ist im Sinne dieses Buches Repräsentant jener klassischen Zeit der holländischen Kunst, die uns in dem Werke eines Rembrandt vielleicht noch vollwertiger vor Augen steht. Immerhin ist auch dieser Absatz groß in der Konzeption seines geistigen Aufbaus und daß er gerade inhaltlich nicht enttäuschen kann, weiß der Leser dieser Zeitschrift, der Valentiners Verdienste um die Erforschung der niederländischen Kunstgeschichte zur Genüge kennt. — Alles in allem: Eigentlich kein kunstgeschichtliches Buch, das uns der Verfasser diesmal bescherte. Aber ein Werk, das in die Weite strebt, das Dokument einer schöpferischen Persönlichkeit ist und wohl verdient hätte, durch viele Hände zu gehen. Schließlich sogar ein nachdenkliches Werk, das wie in einem feingeschliffenen Gefäß viel von dem zwischen den Zeilen verborgen hält, was auch die Sehnsucht

unserer Epoche ausmacht, deren Erfüllung einmal Kunst und Religion sein wird. Denn Revolution ist nie noch Kampf politischer Parteien allein gewesen (das ist ihre äußere Fassade). Ihre Wurzeln und Triebkräfte sind im Geistigen verankert und ehe nicht die heutige Zeitenwende durch Umsturz und Kampf bis zu jenen äußersten Polen geistiger Erfüllung durchgedrungen ist, wird auch diese Zeit keine Berechtigung haben, sich innerlich vollwertig neben die Epochen zu stellen, in die Valentiners neues Buch hineinleuchtet. Biermann.

Verschiedenes

Unbekannte Dürer-Miniaturen

Der Konservator der Genfer Bibliothek, Dr. H. Delarne, hat im Besitz des bekannten Antiquars Olschki einen Kodex mit Miniaturen entdeckt, die er teilweise als Originalarbeiten des Nürnberger Meisters ansprechen zu können glaubt. Olschki hat das in Frage stehende Manuskript vor nicht langer Zeit in Nürnberg erworben, das wahrscheinlich zu Beginn des 16. Jahrhunderts ein dortiger Kunstfreund nach der kleinen Passion des Meisters hat kopieren und illuminieren lassen. Von den 23 Miniaturen zeigen elf das berühmte Monogramm Albrecht Dürers, das man bisher nicht erkannt hatte. Diese würden demnach eigenhändige Arbeiten des Meisters darstellen und sollen sich künstlerisch auffallend von den übrigen Miniaturen des Bandes unterscheiden. Prof. Leitschuh, der Ordinarius für Kunstgeschichte an der Schweizer Universität Freiburg hat inzwischen die wissenschaftliche Untersuchung des Fundes aufgenommen, deren Ergebnisse zunächst abzuwarten sind.

Der Kunstmarkt

Bevorstehende Versteigerungen

Frankfurt a. M.

Rud. Bangels Kunstauktionshaus gibt soeben seinen 1000. Katalog über Gemälde erster alter Meister aus der Sammlung des Fürsten zu Erbach-Schönberg heraus. (Die Versteigerung findet am 10. Mai statt.) Im Vorwort des vornehm ausgestatteten Buches mit 31 Abbildungstafeln wird erwähnt, daß die Firma zu gleicher Zeit das Fest ihres 50jährigen Bestehens begeht. Getreu seiner seitherigen Bestrebungen wird an-

GEMÄLDE-AUSSTELLUNG
alter und
moderner Meister
Carl Nicolai · Berlin W10
Viktoriastraße 26a

Angebote aus Privatbesitz
möglichst mit Photo unter Angabe von Künstler, Maß u. Preis erwünscht

läßlich des 1000-Jubiläums eine beſondere Sammlung zur Verſteigerung geſtellt. Als Hauptſtücke der Kollektion nimmt der Katalog den Rubens aus der Sammlung des Herzogs von Orléans, den David Teniers d. J. aus der Kollektion Bernart und den großen J. van Goyen. Das 16. Jahrhundert iſt u. a. mit Jan Goſſart, Joos van Cleve und einer Lombard genannter Maria gut vertreten, das 17. Jahrhundert durch zahlreiche Arbeiten der holländiſchen Schule (Heemskerk, Honthorſt, de Jongh, Molenaer, Putter, A. Teniers, Verelſt, Vertangen, Verſchuring, Verwilt), das 18. Jahrhundert durch zahlreiche vorzügliche Familienporträts, darunter Werke der erſten Bildnismaler ihrer Zeit, Joh. Hch. Tiſchbein (ſ. Abb. S. 389) und J. G. Ziſſenis. Ein Verboekhoven und ein Navez beſchließen die 63 Nummern zählende Gemäldereihe.

Neue Kataloge

Paul Caſſirer, Berlin, verſendet einen Katalog der graphiſchen Arbeiten von Wilhelm Lehmbruck, der 138 Radierungen und 15 Lithographien aufweiſt. Leider ſind von den einzelnen Exemplaren nur noch wenige vom Künſtler ſignierte Drucke vorhanden. Die meiſten Blätter ſind Neudrucke, die erſt nach dem Tode Lehmbrucks gedruckt worden ſind.

Die neu begründete Kunſthandlung **Gutekunſt & Klipſtein,** Bern, gibt ihren erſten Katalog heraus, der alte und moderne Graphik in reicher Auswahl enthält und Preiſe aufweiſt, die troß der Berechnung in Schweizer Franken durchaus mäßig erſcheinen. (Für uns allerdings, bei unſerem traurigen Valutaſtande, immerhin recht bedeutende Preiſe.) — Chodowiecki iſt mit 33 Nummern, Dürer mit 19, Wenzel Hollar ſogar mit 60 Blättern vertreten; Rembrandt weiſt 25 Radierungen auf. Unter den modernen Künſtlern ſind die Franzoſen und Engländer gut vertreten: Daumier mit 104 Blättern, Gavarni mit 30, um nur einige Künſtler zu nennen. Der junge Verlag, unter alt bewährter Leitung, macht ſomit einen verheißungsvollen Anfang, dem weiteſter Erfolg zu wünſchen iſt.

Glückſelig & Wärndorfer, G. m. b. H., Wien IV, Mühlgaſſe 30. Verſteigerung von hervorragenden Gemälden und Bronzen vom 16. bis zum 19. Jahrh. von Mobiliar, Silber, Textilien uſw. aus Privatbeſitz. Der Katalog gelangt in einer einmaligen illuſtrierten Auflage von 500 numerierten Exemplaren zur Ausgabe.

Hugo Helbing, München, Wagmüllerſtr. 15. Antiquitäten, Möbel, Miniaturen, Gemälde alter Meiſter aus dem Nachlaß des Schriftſtellers Georg Queri-Starnberg und aus ſüddeutſchem Privatbeſitz.

Markert & Petters, Leipzig, Seeburgſtr. 53, I. Katalog 15. Genealogie I. Porträts. Deutſchland, Öſterreich, Schweiz.

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Hannover, Große Aegidienſtr. 4. Telefon Nord 429
Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone“:
BERLIN: Dr. Karl Schwarz, Berlin W. 30, Aſchaffenburger Str. 20 / MÜNCHEN: Kurt Pfiſter, München, Ainmillerſtr. 34 / WIEN: Dr. Heinr. Glück, Wien I, Grünangerſtr. 10 / DEN HAAG: Dr. Otto Hirſchmann, Ryswyck, Z. H., Leeuwendaal laan 61 / NEW YORK: Frank E. Washburn Freund, 120 Haven Avenue New York City
Verlag, Geſchäftsſtelle u. Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigſtr. 2
Telefon 13467

Erſcheinungstermin		Redaktionsſchluß	
Heft **10**	20. Mai	Heft **10**	14. Mai
„ **11**	3. Juni	„ **11**	28. Mai
„ **12**	17. Juni	„ **12**	11. Juni
„ **13**	1. Juli	„ **13**	25. Juni

Dieſem Hefte liegt ein Proſpekt von RICH. CARL SCHMIDT & Co., BERLIN W, bei. Wir empfehlen denſelben beſonderer Beachtung.

Neue Kunſt
Hans Goltz
München

60. Ausſtellung • Mai-Juni 1920
Paul Klee
Erſte Geſamtſchau
Als Katalog:
DER
ARARAT
Heft 8 + 20 Seiten Text und 31 Abbildungen nach Werken des Künſtlers. Preis Mark 7.20 (Siehe auch Inſerat)

Geplante Ausſtellungen:
Juni–Juli:
Charles Hofer-Genf
Juli–Auguſt:
Lehmbruck = Graphik
September–Oktober:
Herbſt 1920
6. Geſamtſchau

NORBERT FISCHMANN

Karlstraße 12, nächst Barerstraße

MÜNCHEN

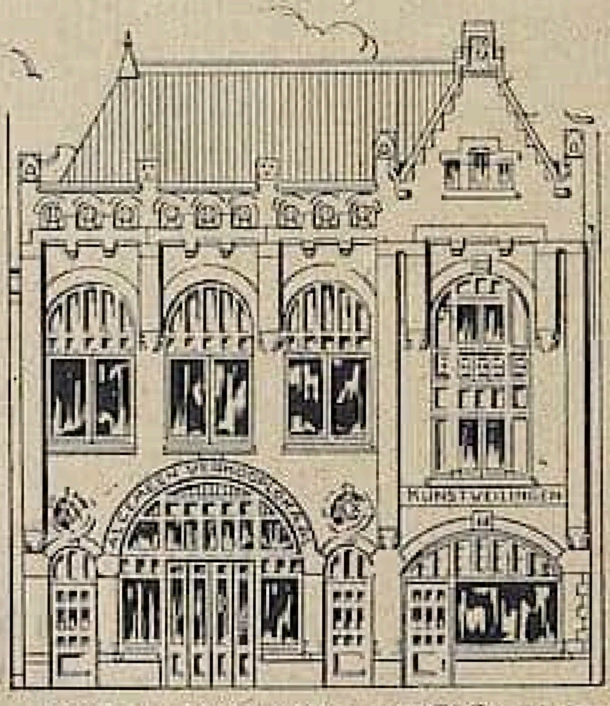
An- und Verkauf

wertvoller Antiquitäten und Gemälde alter Meister

Angebote sehr erbeten

Firma A. Mak – Amsterdam–Dordrecht (Holland)

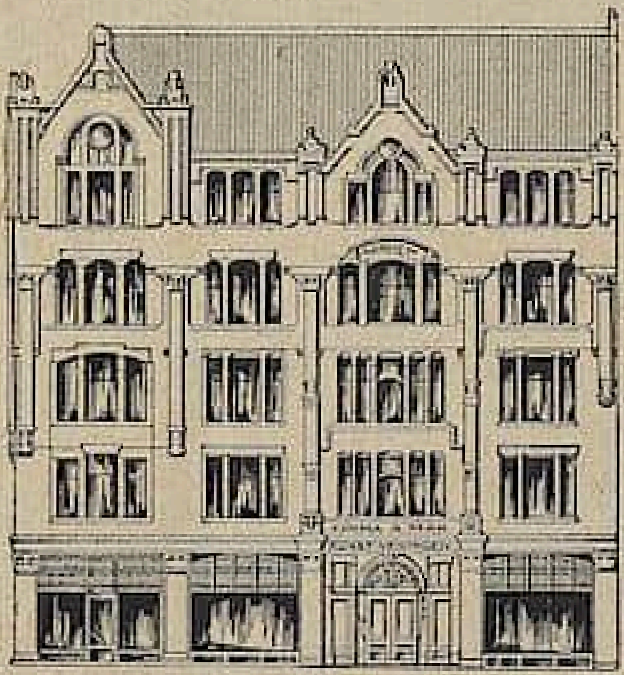
hat die Firma C. F. ROOS & Co. (Gegründet 1749) AMSTERDAM übernommen und mit sich vereinigt



Gebäude Dordrecht – Visschstraat 17

Jetzt größte und älteste Versteigerungs-Anstalt in Holland

Einsendungen aus dem In- und Ausland werden zu jeder Zeit angenommen



Gebäude Amsterdam – Rokin 5–15

Kunst- und Antiquitäten-Versteigerungen in Amsterdam und in Dordrecht seit Anfang des vorigen Jahrhunderts

Max Burchartz

Von LUDWIG BEIL | Mit 13 Abbildungen

Wer ſich ereifert, für eine Sache der Kultur, der Kunſt, ihrer Disziplinen oder Entartungen, tut nichts für ſie, er ſtehe wo er ſtehe, wenn er ſich nicht auch für ſie zu opfern vermag. Denn nur, wer ſich opfert, glaubt. Der Glaube des guten Bürgers jedoch iſt Sache des Disputs, nicht der Idee. Sein Eifern gegen die moderne Kunſt wäre berechtigt, wenn dieſer zwiſchen guten Möbeln wohltemperiert herangezüchtete Nicht-mehr-Menſchentyp es wagte, ſeine lediglich mauer- und zaunumgrenzte Welt einmal preiszugeben für die alte Kunſt, die er vertritt, ſich für ſie einzuſetzen mit Leib und Nerven. Nur das ſei von ihm verlangt. Wir verlangen noch nicht einmal ſeine Seele: er hat keine. Aber indem er vergißt, daß nur die Idee letzten Endes ſich als real für die einzig erlebenswerte höhere geiſtige Welt erweiſt, zieht er das Tägliche dem Unendlichen vor, den Tag dem Gedanken. Er ſtirbt an beidem: am Täglichen, das ihn ſchließlich doch nur zerbricht, am Unendlichen, das ihn verneint, hinunterknirſcht. Denn das Unendliche iſt göttlich, alſo zum Geiſte nie brutal; das Tägliche aber iſt gemein und tötet den, der ſich ihm ergibt, mit gemeinen Waffen.

Über dem Haupte des Bürgers weg aber ziehen das Alte wie das Junge an einer Kette, die ſie ſich gegenſeitig zu entreißen ſuchen. Je gewaltiger die erſte Bedingung eines Dramas, die Zeit, in das Menſchengeſchlecht einbrach, je heißer wird der Kampf geführt, um ſo zäher ſpannen ſich der Kette jäh überlaſtete Glieder. Das Alter glaubt durch Erfahrung mehr zu wiſſen (und damit — irrtümlich! — auch zu können!) als der Jugend heilige Ahnung von höchſten Dingen ahnt. Dieſe verwirft die Erfahrung als geiſtige Beweisform ſowohl wie das Erfahrene an ſich als ein auf ihm Fußbares: die Jugend hat recht, hat es doppelt, wenn wie in Europens jüngſt geſchauter ſchamloſen Vergangenheit der Fluch jugendbedrängender Generationen ſich rückwirkend auf ſie ſelber entlädt. Und wenn das nicht wäre: Erfahrung iſt ja nur das, was wir erfahren zu haben glauben. Der Augenblick, die Gegenwart wirken ſich intuitiv aus und wir ſind, trotz allen Kreislaufs, den wir erkannt zu haben glauben, mit jeder Sekunde vor ein furchtbar Neues geſtellt.

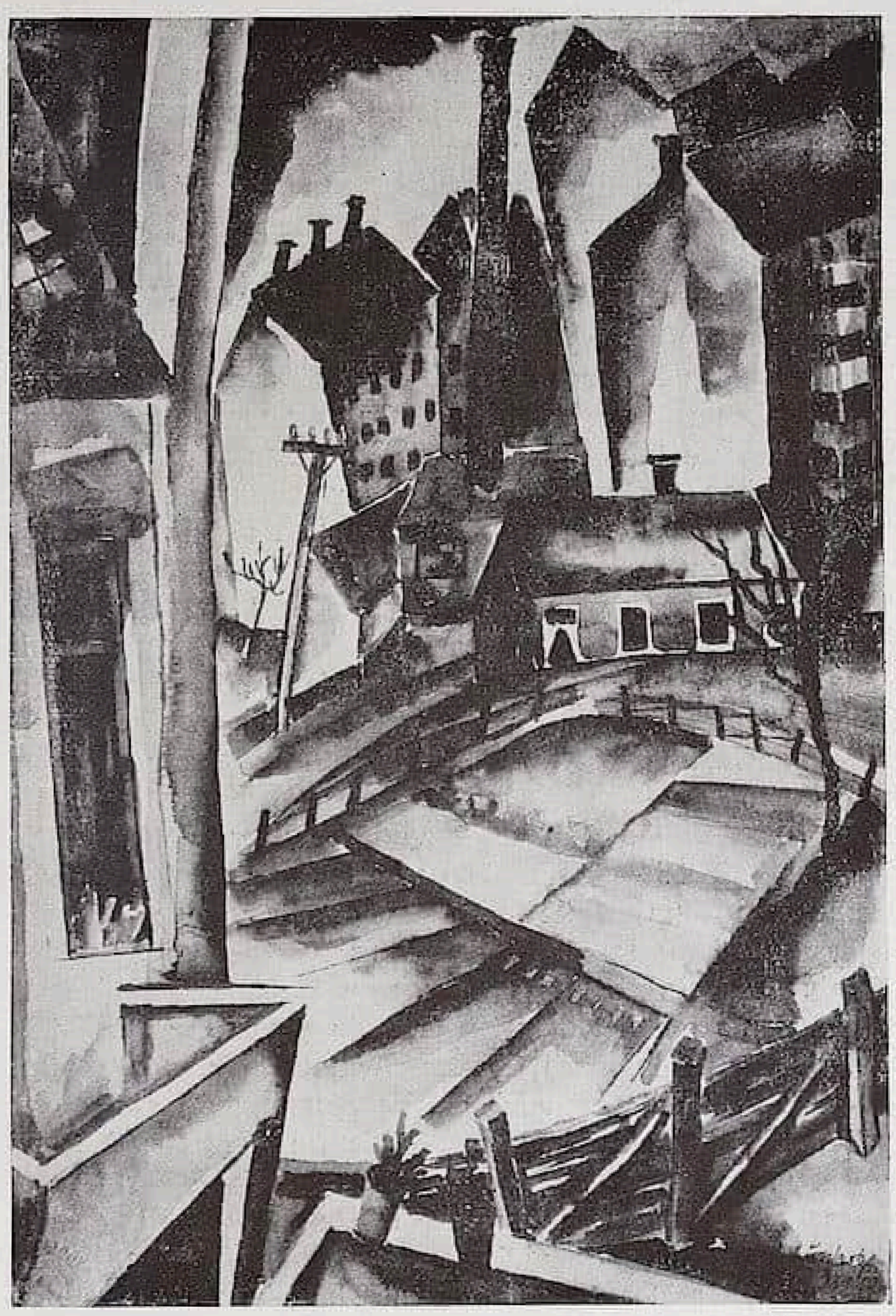
Nie hat Kunſt, oder beſſer eine Richtung der Kunſt dies beſſer erkannt als die moderne. Sie ſchreit, heult, klüftet, ſchleudert, iſt Vulkan und Schmerz, humorlos, ohne Betrachtſamkeit, denn wir haben wahrlich genug „betrachtet“. Sie iſt einer aufwühlenden Trommel harter Laut, der zur Demut wie zu ihrem nur ſcheinbaren Gegenſatz, zur Tat ruft. Sie will weder ein Bürgerglück bringen noch es auch nur bejahen. Sie verſchmäht es, „heimſchmückend“ zu wirken, und gerade daß ſie dazu völlig ungeeignet wäre, bedeutet ihre herrlichſte Propaganda; ſie iſt eine Kunſt von ſo elementarer Verneinung alles Herkömmlichen, daß ſie ſchmerzt. Dieſer Schmerz jedoch iſt heilſam. Er iſt Feuer auf unſer Haupt, er läßt unſer Herz im Fieber ſchlagen, das vordem nur laulich und wunſchgemäß im ordnungsliebenden Staatsweſen ſchlug. Sie iſt dazu beſtimmt, daß wir wieder lernen ſollen die Arme emporflammen zu laſſen. Nicht vage Sehnſucht will ſie ſein, nicht mehr in ſüßen Farben flötet ſie chromatiſche Idylle zärtlicher Balzrufe, ſie will nicht mehr Erotik, ſie will Liebe. Nicht mehr Sentiments des einen zum andern, ſondern Mit-ſein. Daß die Seele leben könne, erſchlägt ſie den nur anatomiſchen Leib, ſtürmt, auf daß keiner mehr ſtille ſtehe.

Ergriffenheit, Ekſtaſe, Feuer, Qual. Und von dieſer hat der einſam ſtrömende Künſtler Max Burchartz ſein enormes Ziel.

Max Burchartz. Flucht nach Agypten. Aquarell.
Mit Genehmigung der Galerie Alfred Flechtheim, Düsseldorf.
Sammlung Dr. Koch, Düsseldorf.

Wir verlassen nun der Gedanken Strom, den es erst zu durchwandern galt, um zu ihm zu gelangen.

Ich sah bei seinen Eltern, die in Düsseldorf wohnen, ältere, zumeist vor 1910 gemalte Bilder impressionistischer Natur, splendid den Eindruck, den Trank der Farben wiedergebend, den das Auge des Künstlers einschlürfend tat. Noch eines freute daran: ich fand, daß der beliebte Vorwurf der akademisch-rudimentären Künstler gegen die Neuschöpfer, diese hätten nichts gelernt oder wollten nichts lernen und spreizten infolgedessen durch kaltes Schludern ein nervös erzeugtes Temperament künstlich hervor — daß dieser Vorwurf an Burchartz wie an allen wahrhaft der neuen Kunst dienenden Künstlern aufs schlagendste zuschanden wird. Dieser Künstler beherrscht die Technik



Max Burchartz. Vorstadthäuser. Aquarell.
Mit Genehmigung der Galerie Alfred Flechtheim, Düsseldorf.
Bes.: Galerie Cramer, Frankfurt.

so meisterhaft, daß er nicht mit ihr zu prahlen braucht. Und daß er Seele geradezu tragisch verschwenderisch gibt, stößt ihn auch an rein malerischem Können über jeden von Brosamen sauberer Akademien lebenden Künstler empor. Burchartz war einmal auf der Akademie. Die im großen und ganzen seicht-weiche Luft der Düsseldorfer Künstler-Massenfabrik vermochte jedoch nicht sein Eigenstes zu ersticken. Er entging jener fatalen „Schulung“, die zum Broterwerb konventionell erzieht, rechtzeitig.

Daß über der Jugend des im strenggläubigen Elternhaus erzogenen Rheinländers der halb noch gotische, halb im reinsten süß musikalische Taumel des Katholizismus sich wölbte, mag die Knospe gewesen sein zu der späteren tief religiösen Frucht, die uns seine Kunst heute bietet. Des Kindes früheste Leidenschaft war „Häuser zu bauen“,

die er auf dem väterlichen Hofe errichtete und mit bunten Tüchern phantastisch ausstaffierte. In der Schule: Einsamster seiner Klasse. Er haßt die Lehrer, lernt nie. Um das dreizehnte oder vierzehnte Lebensjahr erfaßt ihn schwärmerischer religiöser Geist. Er ministriert bei der Messe und erlebt den ganzen Kult in Form innerster Erschütterung mit. Er war hingerissen von dem Leben der Märtyrer — und auch in seinen neuen Bildern schmerzt es wie Pfeile im Fleisch, ist es, als tropften unter schwarzen Dornenkronen schwarze Tropfen Blutes hervor.

Er soll Kaufmann werden, liest aber lieber, malt, macht Verse. Dem Fünfzehnjährigen kommt Anselm Feuerbachs Vermächtnis in die Häude und macht auf ihn, der an Malerei noch nichts Ernsthaftes bislang kannte, überwältigenden Eindruck. Endlich, von 1907 an, darf er die Akademie besuchen. Walter Corde wird ihm Lehrer und Freund.

Reisen füllen die nächsten Jahre zum großen Teil aus, Schopenhauer wird zum seelischen Erlebnis. München, Antwerpen lernt er kennen, aber zum entscheidenden Erlebnis wird Paris. Cézanne, Picasso, Rousseau prallen jäh in die jungen Augen, die auch aus der buddhistischen Kunst wuchtig-geistige Mirakel einsaugen wie aus der alten Gotik strengen Steile und herber Erdferne. Die Vielheit der Eindrücke jedoch mußte gerade den, der nicht nachahmen wollte, verwirren. Alle Versuche in Paris irgend etwas zu malen, versagen. Die andauernde Rezeptivität des Suchenden, der aus sich heraus das Schöpferische noch nicht auszulösen vermochte, führte zu Depressionen, Selbstpeinigungen aus vermeintlicher Unzulänglichkeit — Zustände, die nur der Verantwortungslose nicht kennt.

Aber Paris, die Stadt ist ihm irgendwie von wohliger, narkotischer Süße. „Diese Stadt kann man wahrhaft lieben", schreibt er mir. Er arbeitet dort lediglich nach Modell, meint, er müsse die Naturobjekte so darstellen, daß sie im Kunstwerk Leben hätten. Die Gefahr dieser Einstellung kostet er bitter aus: es gibt vom bloßen Objekt keinen Weg zum Welt-Ich. Das Äußere führt nicht zum Geist, wie Hüllen das Nackte verrammeln. Nur das Subjekt blutet dem Subjekt hin seine Seele.

Burchartz reist von Paris öfter nach Chartres, dessen Kathedrale-Glasfenster er zu den höchsten Kunstwerken zählt, die er gesehen. Er kommt auch einmal in die Bretagne, nach der Provence, in die neufranzösischen Malern so aufregend schönen und lieben Gegenden von Aix und Arles, zuletzt einige Monate nach Algier.

Der Beginn des Krieges findet ihn wieder in Deutschland. Der Waffen Getrommel legt sich lähmend über des Künstlers Seele, er wird Armierungssoldat, Dolmetscher, Fortifikationsphotograph, später Feldsoldat und im Verlaufe des Krieges schließlich Ordonnanzoffizier. Er „tat alles, was man ihm befahl und er tat nichts freiwillig".

Bis zuletzt. Vier Jahre. Was er sich befahl: Kunst — das schleppte er wie eine Leiche mit sich herum. Freunde, Verwandte geben ihn auf. Er selbst aber glaubte unentwegt an sich. Indessen: sechs Zeichnungen, ein Porträt, das ist die ganze Kriegsleistung.

Revolution, Rückzug, Leben. Hannover. Fiebernd strömt lange gedämmtes Blut in sein Schaffen. Jäh weiß er, aus dumpfer Qual erwachend: O, hier bin ich nun endlich bei mir, in mir! Werke quellen aus ihm in wilder, froher Arbeitskraft, die Freundschaft zu Otto Gleichmann gibt Anregung, der er sich künstlerisch bald entwindet.

Maskenhaft nannte ein namhafter Kritiker die tiefen Gesichte seiner Gestalten und meinte ihn damit zu loben. Mir reden sie menschlicher, wesentlicher in ihrer melancholischen, tiefen Vision. Dieser Augen traurige Tiermenschlichkeit, dieser Hände musikalische Verachtung des Leiblichen, diese einmalig in seinen besten Arbeiten daseiende Ruhe frommer Ekstatik, das wirkt auf mich oft zum Erschauern schön. Der Tod scheint

darin vom Leben, das Leben vom Tod befruchtet. Häuser neigen sich voll innerster Schwere, wie von ihrer Fenster Gedanken müde in den Verfall gezogen, den Menschen und ihren eignen Giebeln zu. Ein Trinker hält, versunken in ein Fernes, in matter Hand ein Glas, ein krank-schön blühender Mund schmeckt, durstend schon nach neuem Trank, den eben genossenen Wein noch einmal nach, die Augen scheinen das Nichts der Welt und nur dies zu bejahen. Keine Verzweiflung mehr, resignieren sie stumm: der Mensch ist Welt und um ihn her ist nichts. Dostojewski, dem Burchartz eine bei Flechtheim, Düsseldorf erschienene Mappe schuf, geht wie Stöhnen durch des Künstlers neues Werk, darum haben seine Männerköpfe eine so herbe Männlichkeit und eiserne Starre ihres Schmerzes, der auch im großen Nein nicht ersterben kann. Grün, grau und braun ist seine Landschaft, und wer Elberfeld, des Künstlers Heimat, kennt und andere Städte des Bergischen Landes, der weiß, daß es dort Häuser gibt, die so voll Schmerz sind, daß sie einem tief ins Herz greifen. Denn sie sind einsam und arm und Menschen bauten sie, deshalb haben sie Seele.

Max Burchartz. Aus der Raskolnikoffmappe. Steinzeichnung.
Mit Genehmigung der Galerie Alfred Flechtheim, Düsseldorf.

Zum Stilproblem im Expressionismus

Von EGON HOFMANN-Linz a. D.

Wuchtig steht der oberösterreichische Vierkant in der Landschaft. Das Haus aus Ziegeln, das Dach aus Schindeln oder Stroh, alles Material wie es der Heimatboden gibt. Schief sind die Dächer der Gebirgshäuser, daß der Schnee das Holz nicht erdrücke, klein sind die Fenster, denn das Klima ist rauh. Die Steinhäuser des Südens mit den flachen Bedachungen sind ebenfalls aus den Gesetzen des Bodens entsprungen und so wirken sie wie die andern und besitzen Stil. In der Architektur läßt sich dieser Begriff leicht umschreiben: Zweckmäßigkeit, Materialechtheit, Bodenständigkeit sind die hauptsächlichsten Elemente. Die Architektur, die Mutter der Künste; kein Abbild der Natur, kein Abklatsch irgendwelcher Formen. Sie selbst zeugt Neues, die absoluteste Zweckkunst, gebiert Formen, die dem Leben dienen. Und aus diesen Erwägungen und Zwecken wird ein Typus für eine Gesamtheit, Ausdruck einer Zeit und Kulturepoche, ein Ausfluß von Gedankenkreisen, wie sie jedem verschiedenen Zeitalter charakteristisch, und ihm einen Stempel geben. Die Schönheit selbst entsteht aus dem Zweck, denn alle Formen, die in ihrer Konzentration diesem dienen, werden ästhetisch angenehm wirken, wie die Verhältnisse einer Maschine Schönheit besitzen werden, wenn auch diese nüchternen technischen Erwägungen entsprungen ist.

Dieses Rüstzeug von Begriffen wird jedoch der Malerei gegenüber versagen, weil sie in ihrer Entwicklung über das Wesen einer Zweckkunst im strengen Sinne hinausgewachsen ist. Zwar wird das Wort Stil gerne dort am häufigsten angewendet als Betonung eines besonderen Bestrebens oder als Charakteristikum einer eigene Wege gehenden Persönlichkeit. Im Sinne einer sprachlich strengen Definition könnte gerade dieser Ausdruck hier nicht zu Recht bestehen. Denn Stil ist nicht das Ergebnis eines Einzelwillens, einer Individualität, sondern der einer Gesamtheit, ist nicht die in bestimmte Formen gebrachte Anschauung eines künstlerischen Genies, sondern die Sprache einer ganzen Generation. Der Grund zu dieser Begriffsverwirrung liegt in einer Wesenseigenschaft des Stils, der Abkehr vom Naturalismus. Der Ausgangspunkt ist zwar eine konkrete Naturerscheinung, aber diese wird verarbeitet, Zufälliges, Unwesentliches weggelassen, das Typische hervorgehoben. Die Persönlichkeit selbst kann sich zwar schon manifestieren „in einem Stück Natur, gesehen durch ein Temperament", wie Zola von der Kunst sagte, und damit den Impressionismus meinte. Das Problem des Stils lag dieser Richtung nicht. Die Persönlichkeiten, die dieser hervorgebracht, hatten auch kein Bedürfnis sich damit auseinanderzusetzen. Denn Stil ist in seinem letzten Wesen Form, Zusammenfassung, der Impressionismus löst hingegen auf, weil ihn nur die Erscheinung fesselt, nicht das, was hinter der Sache.

Geschmack, Kultur, Gefühl, alles ist in diesen Künstlern in potenzierter Form. Stilgefühl wohl auch, aber nur in rein technischem Sinne genommen. Das Empfinden für das Material, ein Zeichen entwickelter Kultur. Denn dies bedingt Kenntnisse, also Bildung, Beschäftigung mit der Materie, Nachdenken und außerdem ein angebornes Talent; so wie etwa der Mann, dem die andern nachsagen, er wäre stilvoll, in jeder Lage das passende tun wird, scheinbar gar nichts anderes tun kann, den Augenblick erfaßt und dadurch jeden Zeitabschnitt zu einem Meisterwerk der Lebenskunst stempelt. „Stil ist das bewußte Empfinden des Augenblicks", sagte mir mal ein ästhetisierender Snob.

Denn wenn ich auf dem Boden der impressionistischen Kunstanschauung stehe, dann will ich das Objekt, meinen Ausgangspunkt nicht vergewaltigen, sondern das heraus-

Max Burchartz. Schachspieler. Aquarell.
Mit Genehmigung der Galerie Alfred Flechtheim, Düsseldorf. / Bes.: Kestner-Museum, Hannover.
Zu dem Aufsatz von Ludwig Beil „Max Burchartz".

holen was drinnen steckt. Es ist daher von diesem Standpunkte aus betrachtet unmöglich, dort eine malerische Lösung zu finden, wo ein zeichnerischer Weg zum Ziele führt. Ich sehe dann die Natur schon in eine bestimmte Technik übertragen, etwa ein Stadtbild am Abend als Radierung, die lyrische Weichheit einer Landschaft als Lithographie, den markigen Kopf eines Bergbauern als scharfumrissenen Holzschnitt. So wie auch der Bildhauer in seinem Material denkt und diesem gerecht werden will, je nachdem er in Stein, Erz, Holz oder Wachs modelliert. Es ist einmal das Handwerksmäßige, „der Hände Werk" bei den bildenden Künsten nicht nur eine Voraussetzung, sondern ein Teil vom Ganzen. Daher auch dann die gelegentliche Überschätzung des Technischen, des Könnens, der oft geistlosen Handschrift eines lediglich geschickten, aber äußerlichen Machers, die besonders der gebildete Laie mitbringt.

Die Beherrschung und Kenntnis des Materials ist aber aus dem Grunde notwendig, weil nur dadurch die Möglichkeit gegeben, etwas stilgerechtes zu machen. Es ist durchaus nicht nebensächlich, daß ein Wandbild als Fresko gemalt ist oder mit Temperafarben. Denn um die Fläche zu lösen, darf ich nicht malerisch vorgehen — im Sinne des Staffeleibildes — sondern dekorativ, und diesen Charakter besitzt die Ölfarbe nicht. Mit dem Staffeleibilde hat es eine eigene Bewandtnis. Das Tafelbild verkörpert eigentlich den Grundsatz: l'art pour l'art. Wir waren früher geneigt, dieses Axiom für gut zu halten, haben aber unsere Meinung einer Revision unterziehen müssen. Wir stehen nicht mehr so sehr auf dem Standpunkt des absoluten Individualismus. Aus dem Grunde, weil wir von der Vorstellung einer Stilgestaltung ergriffen sind, weil auch die jüngste

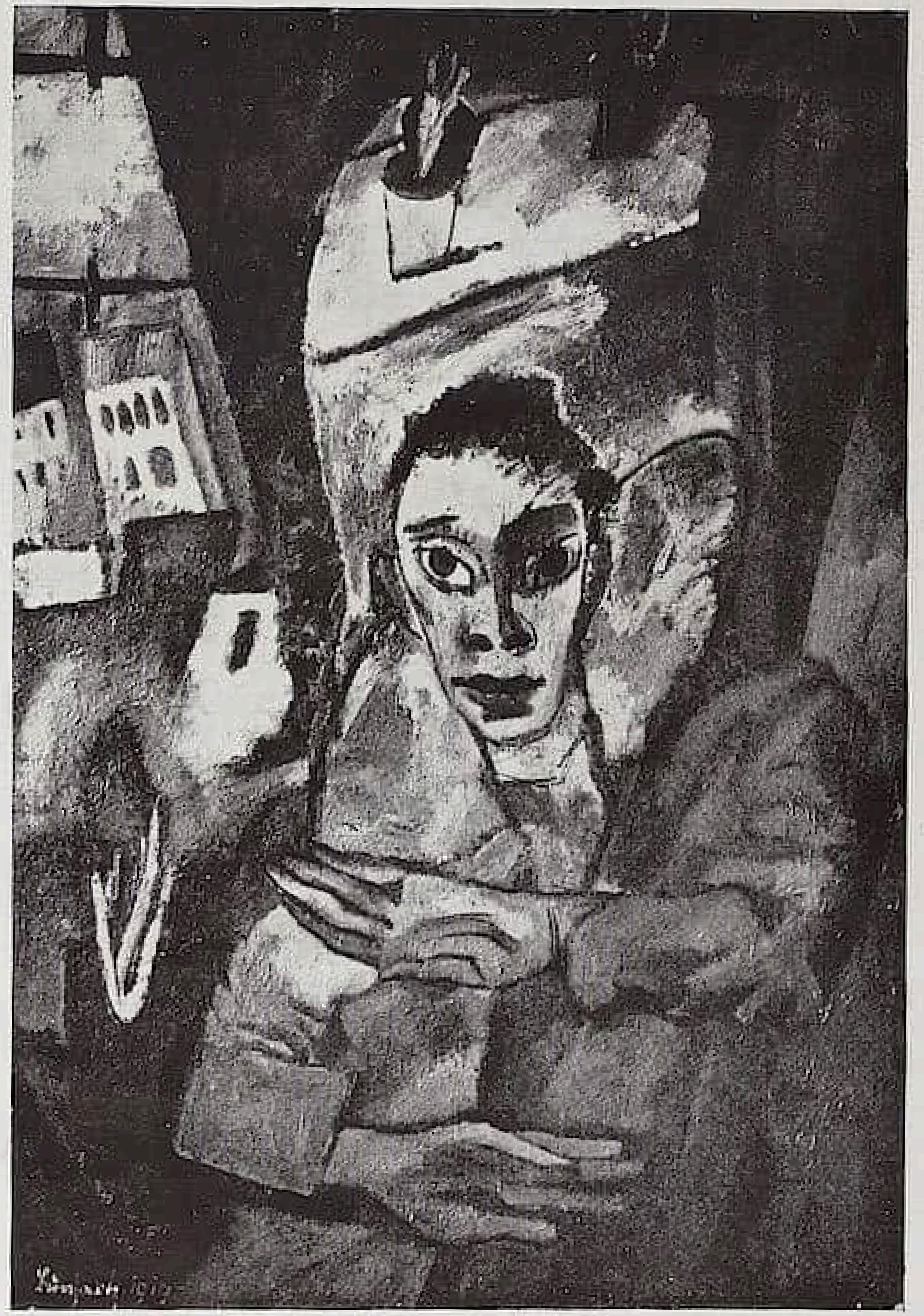
Kunst, wenn auch zum großen Teil nicht ganz bewußt, dieses Bestreben reflektiert. Denn trotz allem Geistigen, das im Expressionismus liegt, zum Teil hineingeheimnist wird, erscheint mir als das wichtigste von dem, was er uns bringt und was Dauer haben wird, auch wenn er in dieser Form verschwinden würde, daß diese Bewegung wieder Zeitkunst sein will, der Ausdruck der Gesinnung einer Epoche. Das Genie ist wohl zeitlos. Aber ganz Große gebiert jedes Jahrzehnt nicht so viel wie die Finger an der Hand. Für das Talent des Mittelmäßigen ist es besser, er ordnet sich unter, bleibt in gewissen Grenzen, innerhalb deren er Tüchtiges leisten kann, während zu freiem Flügelschlag von der Erde in den Äther hinauf die Kraft seiner Schwingen nicht reicht. Besser ein Rad an der Maschine, wie ein Baum, der keine Früchte trägt.

Und wenn auch das Staffeleibild noch immer dominiert, so ist es nur, weil sie aus der Not eine Tugend machen. Denn was sie ausdrücken, ist nicht das Wesen des Tafelbildes. Unbewußt schwebt wieder eine Zweckkunst vor Augen, der Gestaltungswille wird dadurch in das Fahrwasser der Stilbildung gedrängt. Die Sehnsucht nach der Wand zittert aus mancher Leinwand. Der Schrei nach der großen Fläche sprengt mitunter die Rahmen. Nicht das Geistige erscheint mir das richtigste; Geist läßt sich vom Menschlichen nicht trennen. Und selbst große Talente — zum Unterschied vom Genie — sind oft arm in dieser Beziehung, so paradox es klingen mag. Voll innerem Erlebnis ist keiner so zum bersten, daß ihm fortwährend Linien und Farben entquellen. Die Zahl der Mitläufer wächst zu Heerscharen. Das wird oft als Gegenargument angeführt; vom Standpunkt des Stilwillens betrachtet schrumpft der Einwand in nichts zusammen. Denn diesen kann nicht einer bringen, der wächst nicht auf dem Boden einer Persönlichkeit; diese ist vielleicht Bahnbrecher, aber die Durchführung liegt in den Armen der Vielen. Das Bedürfnis nach einem alles umfassenden Stil ist da. Der Expressionismus umfaßt nicht nur ein Gebiet der Kunst, vereinzelte Zweige, sondern das Ganze. Noch ist die Klärung nicht eingetreten, aber sie ist im Anmarsch.

Es ist kein Zufall, daß uns gerade jetzt das Verständnis für die alte Bauernkunst wieder aufzugehen beginnt. Eine jede Epoche, deren Ausdruck unserem derzeitigen Empfinden homogen ist, wird uns am meisten ansprechen. Der Weg zum Verständnis führt dabei oft nicht vom Alten ins Neue, sondern auf die umgekehrte Weise. Auch das soziale Moment spielt eine Rolle. Kein Ausschluß mehr, sondern Durchdringen der Massen; es scheint auch, als ob das Bedürfnis nach Kunst nie so groß gewesen wie in der jetzigen Zeit. Das hat nicht allein seinen wirtschaftlichen Grund, sondern die Bedeutung, daß die Wichtigkeit einer künstlerischen Kultur auch den breiten Schichten langsam aufdämmert. Daß in der expressionistischen Kunst so viel Kunstgewerbliches enthalten ist, so viel Ornamentales, so viel Dekoratives, ist nur ein Argument pro. Denn vorerst muß die Zersplitterung der angewandten Kunst aufhören, soll auch die sogenannte hohe auf einen einheitlichen Stil hin orientiert sein.

Dem Aufblühen der Graphik scheint ebenfalls der Stilwille zugrunde zu liegen; der Umstand, daß insbesondere wieder der Holzschnitt so besonders gepflegt wird, läßt allein schon schwer eine andere Deutung zu. Denn dieses spröde, nicht liebenswürdige Material, treibt am meisten zur Vereinfachung, schaltet von vornherein malerische Wirkungen, im engeren Sinne genommen, aus, und die Abstraktion von der Farbe steigert den Willen zur Form. Und nur aus dieser entsteht der Stil. Die Farbe ist für die neue Richtung in erster Linie musikalisches Moment als Träger einer Stimmung. Sie schwingt, vibriert, die Form ruht in monumentaler Starre. Daher die Abkehr von der Oberfläche der rein sinnlichen Erscheinung zur Struktur, zum Organismus, nicht die Wiedergabe

Max Burchartz. Der Trinker.
Sammlung Dr. Koch, Düsseldorf.



Max Burchartz. Mann am Fenster.
Bes.: A. Flechtheim, Düsseldorf.

Mit Genehmigung der Galerie Alfred Flechtheim, Düsseldorf.
Zu dem Aufsatz von Ludwig Beil „Max Burchartz".

Max Burchartz. Pietà.
Mit Genehmigung der Galerie Alfred Flechtheim, Düsseldorf. / Sammlung Gottschalk, Düsseldorf.
Zu dem Aufsatz von Ludwig Beil „Max Burchartz“.

eines bestimmten Objekts, sondern die gestaltende Lösung eines Typus, nicht das Individuum, sondern die Gattung. Das ist der Grund, auf dem ein Stil aufgebaut wird, und daher die allgemein werdende Sehnsucht nach einer Kunst als Zeitausdruck gleichsam herausgeboren aus einem sozialen Gefühl. Wäre es lediglich das rein Geistige, das Abstrakte, das den Künstler bewegt, so müßte er vereinsamt stehen wie früher, denn das ist seine ureigenste Angelegenheit, und er wird nur wenige Seelen zum Klingen bringen können; denn nur wo der Boden für den Widerhall ist, in verwandten Herzen kann das Echo erschallen. Er hat aber jetzt das Bedürfnis, zu allen zu sprechen und von allen gehört zu werden.

Um die neue Bewegung in ihren Triebkräften zu verstehen, ist eine historische Betrachtung unerläßlich; nur so läßt sich vieles erklären, nur so lösen sich scheinbare Widersprüche. Das Revolutionäre, das in der Bewegung, bei der es sich um das Suchen nach einem Stil handelt, ist nur scheinbar. Das heißt, die Künstler selbst glauben es

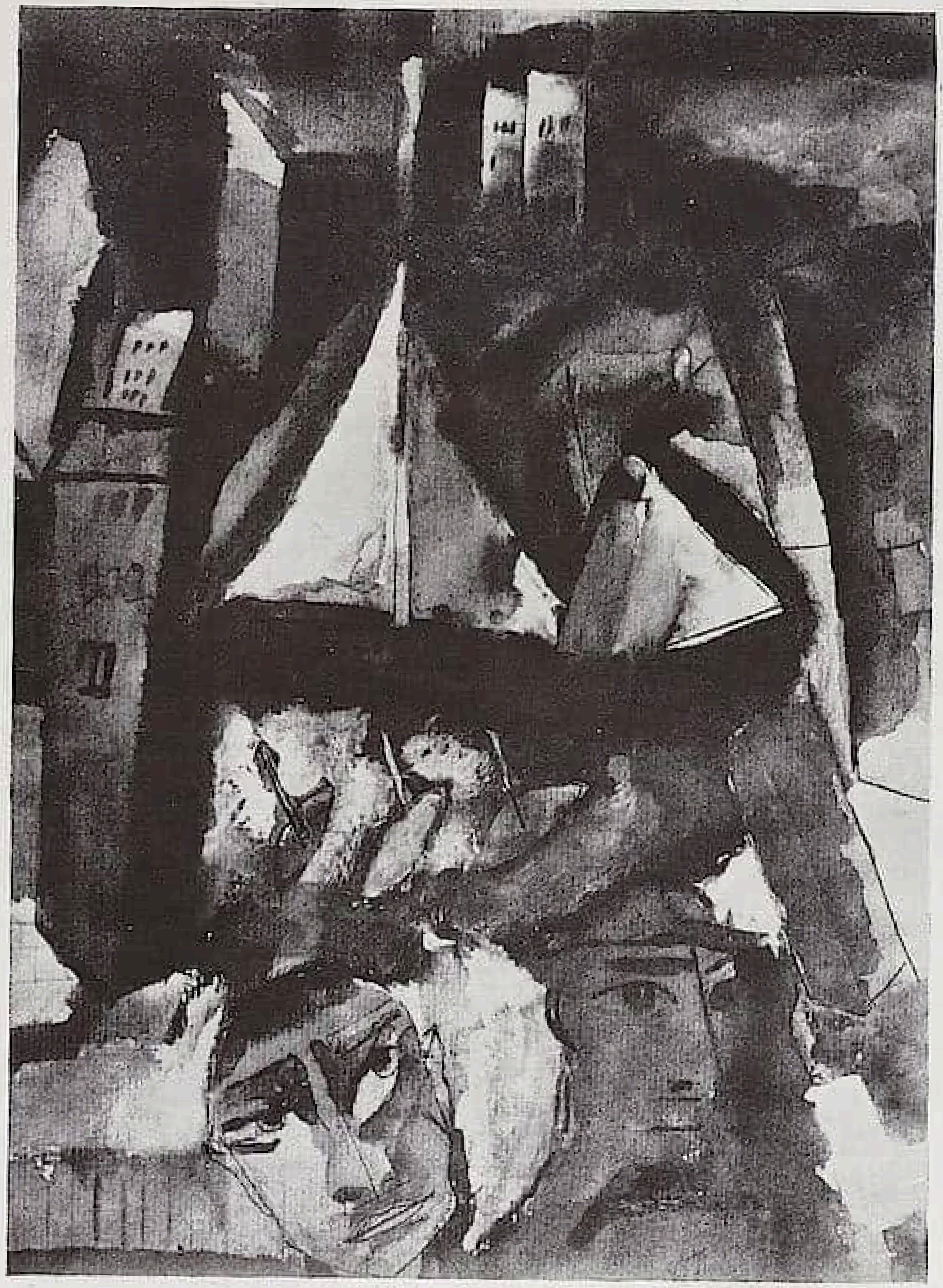
Max Burchartz. Zigeuner.
Mit Genehmigung der Galerie Alfred Flechtheim, Düsseldorf. / Bes.: A. Flechtheim, Düsseldorf.
Zu dem Aufsatz von Ludwig Beil „Max Burchartz".

bis in die Fasern hinein zu sein, und in ihren papiernen Manifesten verherrlichen sie in Dithyramben diese Gesinnung als ihre kostbarste Tat. Aber ein Stil entsteht nicht aus einer Revolution, sondern nur aus einer Evolution. Hier ist aber nun der springende Punkt. Wo soll man aufbauen, wenn der Vergangenheit, an die anzuschließen logisch wäre, der Boden fehlt? Aus sich selbst heraus, als Urzeugung ist er nimmer geworden. Denn sein Anfang ist ein Herauswachsen aus dem Material, im Willen einem Zwecke zu dienen. Die Kunst und das Leben sind nicht mehr zu trennen. Die Entwicklung der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts bedeutete ein kulturelles Monstrum. Die Geschmacklosigkeit als Ausdruck einer Zeit bedeutet aber noch keinen Stil, und das, was diese Epoche so merkwürdig macht, ist eben das Fehlen eines solchen. Es mangelte an der Gesellschafts-

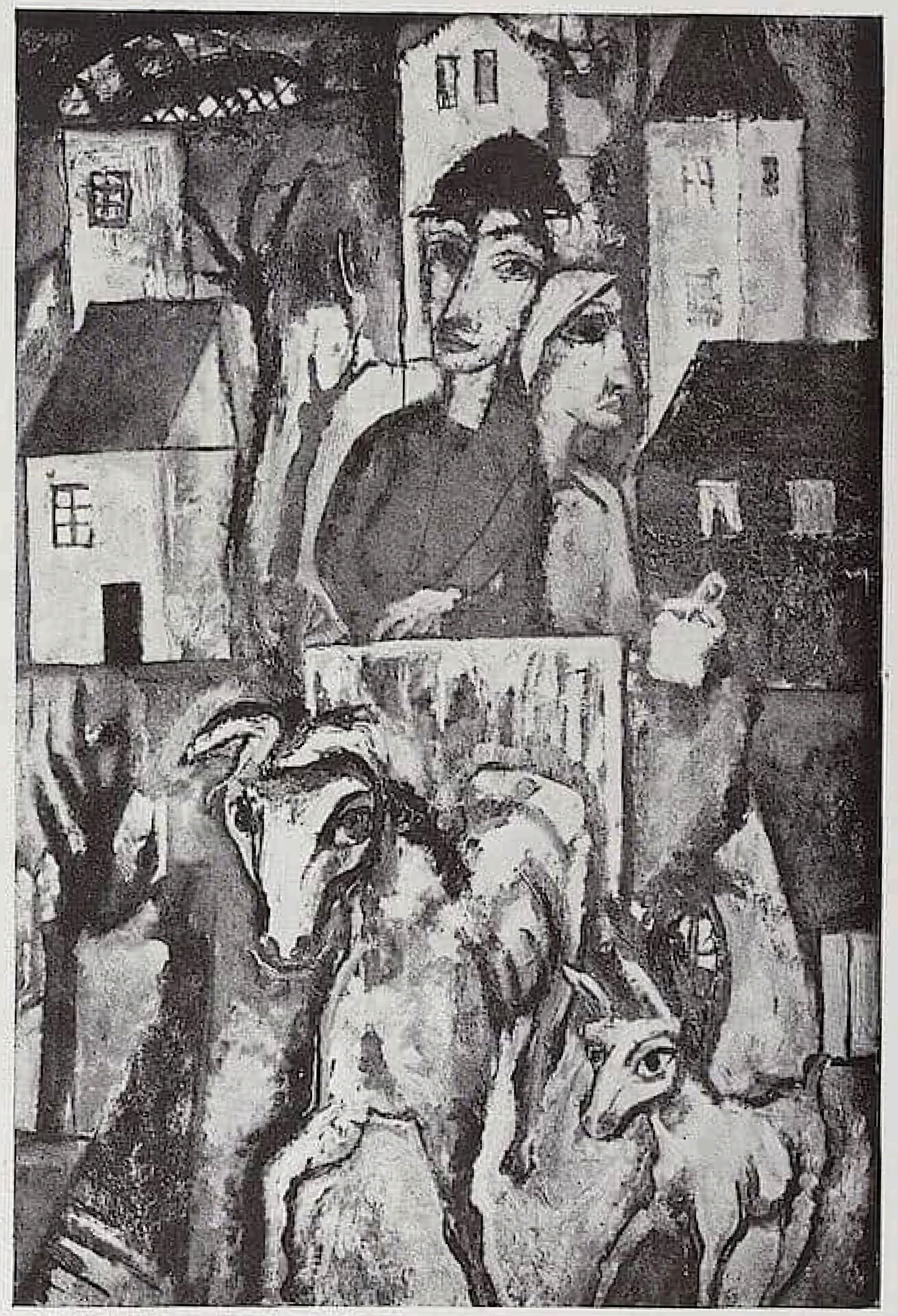
schicht, die Trägerin eines solchen hätte sein können. Das was obenauf war und was tatsächlich, wenn auch nicht immer äußerlich erkennbar, herrschte, war der Bourgeois. Ein Unterschied zum Bürger, notabene. Denn dieser war sich seiner Pflichten gegen die Kultur stets bewußt, jener glaubte dieser nicht zu bedürfen und begnügte sich als Materialist mit der äußerlichen Zivilisation. So vereinsamte die Kunst, so wurde sie Selbstzweck für einen kleinen Kreis, war nicht mehr der Ausdruck einer Zeit, einer Zeit, die eben auch keinen Ausdruck haben konnte, so wurde sie unsozial. Und wenn auch der Schaffende selbst als strenger Individualist unsozial ist, nur getrieben von inneren Gesetzen, so sind aber seine Wirkungen sozialer Natur. Das Hervortreten einer Politik, welche die Massen ergreifen soll und diese als Träger eines Zeitalters will, kann auch auf den Künstler nicht ohne Rückwirkung bleiben. Es ist zwar nicht anzunehmen, daß seine Soziologie von längerer Dauer ist, wenn ihm auch jetzt mehr bewußt wird, daß er ein Mann der Öffentlichkeit ist, die Rechte auf ihn hat. Die Pflichten gegen diese kommen von selber. Und so ist auch der Kampf um den Stil ein sozialpolitisches und nicht nur künstlerisches Phänomen.

Daß die Bewegung um dieses Problem zu Entgleisungen führen kann, ist kein Wunder, denn noch ist ein Tasten, Suchen, Ringen. Daraus entsteht leicht Qual und Krampf. Um Aufzubauen muß auf Elemente zurückgegriffen werden, die weitab liegen, weil die Brücke gebrochen ist. Denn auch bei der Wiederkehr des Gleichen war es bis jetzt immer so, daß nicht eine ganze Tradition gesprengt werden mußte. Daß von dem früheren immer noch Stücke geblieben und nur manches umgestaltet werden brauchte, ein allmähliches Hinübergehen, kein Sprung. Eine Anknüpfung an die unmittelbare Vergangenheit ist aber unmöglich. Naturalismus und Impressionismus sind kein Stil. Daraus folgt zwar nicht, daß wir diese uns nicht nur äußerlich und technisch berührende Periode einfach als längst überwundene, wertlos gewordene Richtung hinstellen dürfen. Junges schießt leicht über das Ziel. Aber anknüpfen daran ist Unmöglichkeit, und aus dieser erklärt sich das verächtliche Achselzucken. Und um dem Ausdruck unserer Zeit gerecht zu werden, in der auch etwas Mystisches liegt, als Sehnsucht geboren als Gegenpol zum Rationalismus, muß uns besonders die Gotik nahestehen. Und um dem sozialen Gedanken auch künstlerisch gerecht zu werden, greifen wir zur alten Bauernkunst, und Volkskunst ist immer naiv und einfach. Und weil wir mit unserem komplizierten Gefühls- und Verstandesmechanismus das Bedürfnis empfinden, die Fesseln des alten Europa abzustreifen, schweift unsere Sehnsucht in weite Ferne, wo wir Ursprüngliches, nicht Angekränkeltes erwarten, zu den Inseln im Ozean, wo harmonische Völker nur der Natur leben, oder wir steigen in die Schächte des Altertums und entdecken Ägypten und China wieder. Aber die dort gefundenen Elemente werden wieder zu neuen Problemen und werden nicht im Sinne des Eklektizismus angewendet. Das wäre wohl bequemer, aber entspräche nicht dem Zweck. Denn dem Ziele der neuen Stilgestaltung schwebt nicht eine müde Kultur vor — denn Eklektizismus hat immer etwas von Dekadenz — sondern eine kräftige Gestaltung in Farbe und Form. Die äußerlichen Wesenszüge sind schon so deutlich erkennbar, daß sie formuliert werden können.

Die Belebung der Fläche, die starke Linie und ihr Betonen, Farben nicht als Abklatsch der Natur, sondern als Träger von Stimmungen. Eine Vereinfachung im Ausdruck und dadurch seine Steigerung. Daß vorerst dadurch Überschwang, Brunst des Gefühls erwachsen muß, daß die Kraft mitunter zur rohen Gebärde wird, liegt auf der Hand. Den ästhetischen Maßstab sollen wir in dieser Sache vorerst auch nicht anlegen, eine Ästhetik von gestern war nie apodiktische Wahrheit. Das Werden eines neuen Stils



Max Burchartz. Hafen. Aquarell.
Mit Genehmigung der Galerie Alfred Flechtheim, Düsseldorf. / Bes.: L. Ey, Hannover.

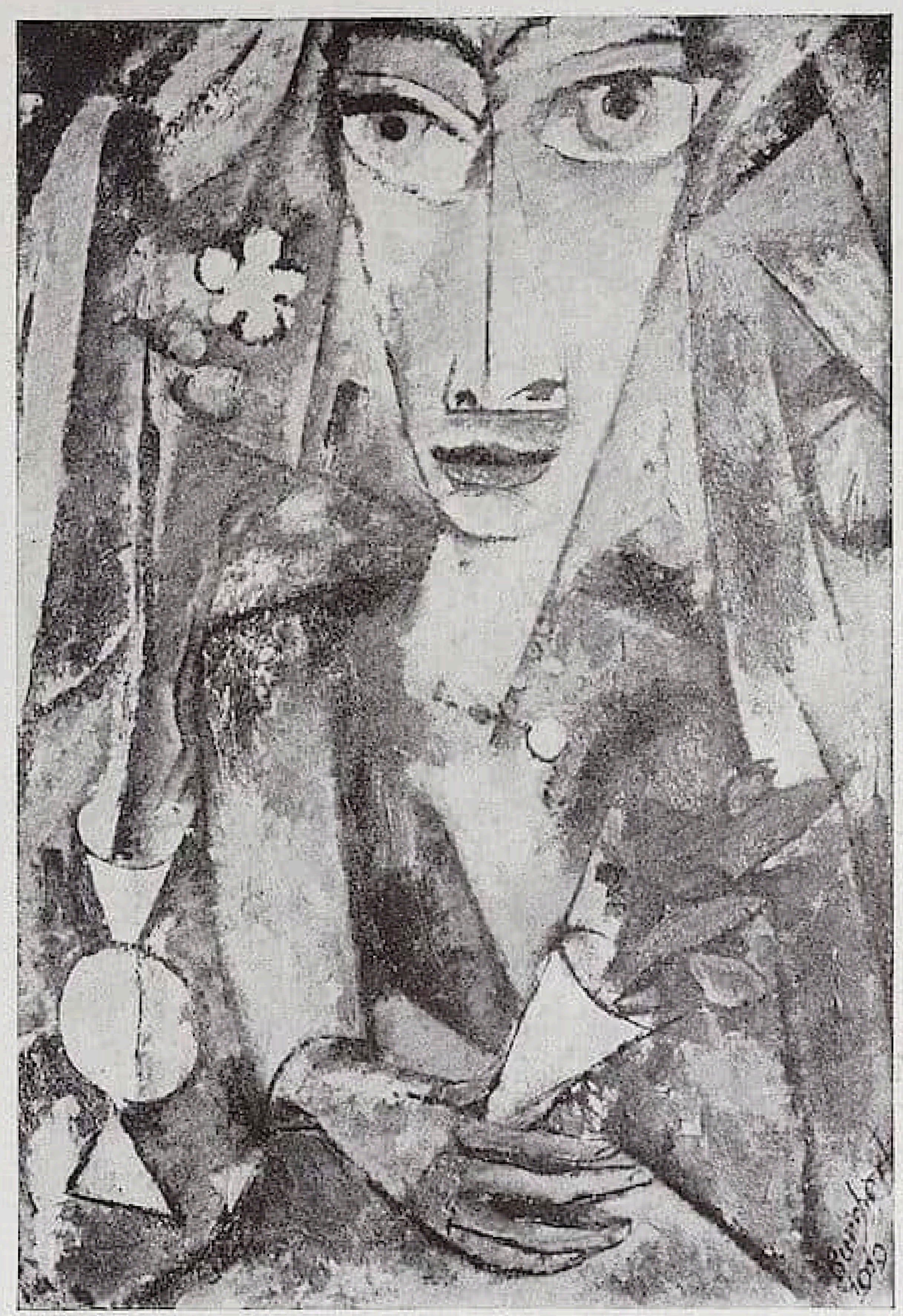


Max Burchartz. Fahrt zur Stadt.
Mit Genehmigung der Galerie Alfred Flechtheim, Düsseldorf.

Zu dem Aufsatz von Ludwig Beil „Max Burchartz“.

Max Burchartz. Garten.
Mit Genehmigung der Galerie Alfred Flechtheim, Düsseldorf. / Bes.: Dr. Wahn, Crefeld.
Zu dem Aufsatz von Ludwig Beil „Max Burchartz".

ist auch wichtiger, weil hier das Ästhetische weder ein bewegendes Motiv ist, noch neben der Wichtigkeit dieser Tatsache, die mehr umfaßt wie schöngeistige Doktrinen, überhaupt in Frage kommt. Denn hier handelt es sich um das Bekennen einer Weltanschauung. Wäre in der neuen Bewegung ein starker nationaler Zug, so wäre für sie die Arbeit leichter, denn dann brauchte sie nur bei der Volkskunst ihres Stammes anknüpfen und weiterbauen. Aber unsere Welt der Maschinen und Industrie, das Laute des öffentlichen Lebens und seine Intensität lassen sich bei einer Zeitkunst nicht einfach wegleugnen. Wir sehen zwar, daß jene Schaffenden, die eng mit der Scholle verbunden in einsamen Tälern sitzen, in Ruhe und Muße abseits für sich eine Welt gestalten, die darum nicht schlechter ist. Wir beneiden sie vielleicht, achten, wenn wir gerechtes Maß bewahrt haben, ihre Art. Der Ausdruck der allgemeinen Empfindung ist aber diese Abgeschlossenheit nicht, denn trotz aller politischen Grenzen gehen wir doch einem Weltbürgertum entgegen und daher ist der neue Stil international orientiert.



Max Burchartz. Frau mit Blumen.
Mit Genehmigung der Galerie Alfred Flechtheim, Düsseldorf. / Bes.: Maler O. Hohlt, Hannover.
Zu dem Aufsatz von Ludwig Beil „Max Burchartz".

Es ist eine mißliche Sache, Prophet sein zu wollen und ohne genügenden Abstand ein endgültiges Werturteil abzugeben; die Schlüsse entspringen subjektivem Empfinden, einem Instinkt, nicht streng mathematischen Beweisen. Ist auch das Bild noch nicht scharf umrissen, so sehen wir doch schon den Kern, der Stil heißt. Niemand vermag zu sagen, wie lange sich der Expressionismus als Richtung behaupten wird. Denn daß er sich durchgesetzt hat, steht außer Frage. Fast scheint es, daß bei dem rasenden Tempo, den unsere ganze Entwicklung genommen hat — und dieses Zeitmaß ist immer schärfer geworden, nicht wie es erwünscht wäre gelinder — die Tage von noch kürzerer Dauer sind wie die des Impressionismus. Welche Stellung wir dazu einnehmen, ist gleichgültig, berührt den wesentlichen Punkt nicht. Es ist durchaus nicht notwendig,

daß jeder ins gleiche Horn stößt. Ganz starke Naturen sind immer Außenseiter gewesen oder geworden, waren sie vordem auch Bahnbrecher. Mag dem einen die Proselytenmache überflüssig erscheinen, mag er in vielem eine Mode sehen, er vergesse nicht, daß auch viel Idealismus dahinter steckt. Und die Einwendungen, daß manches verzerrt erscheine, ein Tafelbild bald aussehe wie ein Teppich oder ein Glasfenster, wie altes Email oder wie ein gotischer Holzschnitt, wir wollen sie gar nicht entkräften. Aber gerade darin zeigt sich eben das Ringen nach einem allgemeinen Stil, gerade darin liegt der Beweis, daß unsere ganze Zeit von einem Willen nach Stil erfüllt ist, weil sie sich dessen Notwendigkeit bewußt ward. Und dies ist das Werk des Expressionismus, darin wird sein bleibender Wert liegen. Wie der neue Stil aussehen wird, können wir noch nicht sehen, wohl aber daß seine Grundlagen bereits bestehen. Und damit ist eine neue große Epoche angebrochen. Ist sonst die Zukunst grau, hier leuchtet Hoffnung. Wir gehen wieder den Zeiten entgegen, wo die Kunst nicht neben dem Leben einhergeht, sondern ein Bestandteil von diesem ist. Freuen wir uns, daß wir den Anfang erleben durften.

Max Burchartz. Mann, Frau, Kind.

Mit Genehmigung der Galerie Alfred Flechtheim, Düsseldorf.
Zu dem Aufsatz von Ludwig Beil „Max Burchartz".

DER KUNSTSAMMLER

Von Sammelwesen und Kunstereignissen

Der neue „Primitive“ des Prado

Von AUGUST L. MAYER
Mit 2 Abbildungen

Vor einiger Zeit ging durch die internationale Presse die Meldung, daß in Spanien ein Tafelbild von ungewöhnlicher Schönheit und Bedeutung im Handel aufgetaucht sei, ein reicher Kunstfreund, D. Horacio Echevarrieta, es für 100000 Peseten gekauft und dem Prado einstweilen als Leihgabe zur Verfügung gestellt habe, bis die Museumsleitung die Möglichkeit hätte, das Bild zu dem genannten Preis zu übernehmen. Die Begeisterung für die Tafel war in Madrider Kunstkreisen zunächst recht groß, es wurden Vorträge über das Bild und seinen vermeintlichen Autor gehalten, und die wenigen, die dem Bild selbst etwas kühler gegenüberstanden und den Preis für außerordentlich übertrieben erklärten, gewissermaßen als Störenfriede empfunden. Inzwischen ist aber die allgemeine Begeisterung wesentlich abgeflaut, und es ist sogar fraglich, ob die inzwischen eröffnete nationale Subskription (die nötig ist, da bisher für den Prado im Staatshaushalt kein Posten für Erwerbung von Gemälden vorgesehen war) den gewünschten Erfolg hat.

Die mittelgroße Tafel (Abb. 1) zeigt eine thronende Madonna in einer Halle, links den heiligen Benedikt in einem Buch lesend, rechts den heiligen Bruno mit dem knienden Stifter, der den weißen Mantel mit rotem Kreuz der Montesaritter trägt. Bisher hat in der breiteren Öffentlichkeit nur D. Angel Sanchez Rivero (in seiner Artikelserie der Wochenschrift „España“ Oktober/November 1919) den Mut gefunden, die Wahrheit über den Erhaltungszustand und den Wert der Tafel zu sagen. Kein Zweifel, die Tafel ist von einem sehr geschickten Restaurator ungefähr zur Hälfte neu gemalt und der ursprüngliche herbere Charakter des Ganzen ins Hübsche, Niedliche und Gefällige verfälscht worden. Man wird der Persönlichkeit des Malers sicher viel näher kommen, wenn man sich entschließt, die umfangreichen Ergänzungen abzunehmen. Daß die Tafel spanisch ist und nicht etwa italienisch, woran anfangs einige gedacht haben, ist fraglos. Ebensowenig kann wohl ein Zweifel darüber bestehen, daß der Autor der Valencianer Schule angehört. Auf Valencia weist allein schon die Art des Fließenbodens, vor allem aber der ganze Stil, die besondere Mischung niederländischer und italienischer Elemente. Tormo hat geglaubt, den Autor mit Rodrigo de Osona in nähere Verbindung bringen zu können. Ich kann die Meinung des trefflichen Madrider Forschers, daß das Bild noch dem 15. Jahrhundert angehört, nicht teilen. Es ist sicher zu Anfang des 16. Jahrhunderts entstanden, möglicherweise erst um 1510. Mit den gesicherten Werken des älteren Rodrigo geht das Bild nicht zusammen, noch weniger mit denen des jüngeren. Auffallend ist die außerordentliche Liebe, die der Künstler dem Licht als formbildendem Faktor zuwendet; man fühlt sich in gewisser Weise an Piero della Francesca erinnert. Es ist jedoch fraglich, ob nicht ein guter Teil dessen, was den Beschauer jetzt in dieser Hinsicht so sehr fesselt, auf das Konto des Restaurators zu setzen ist. Malerisch un-

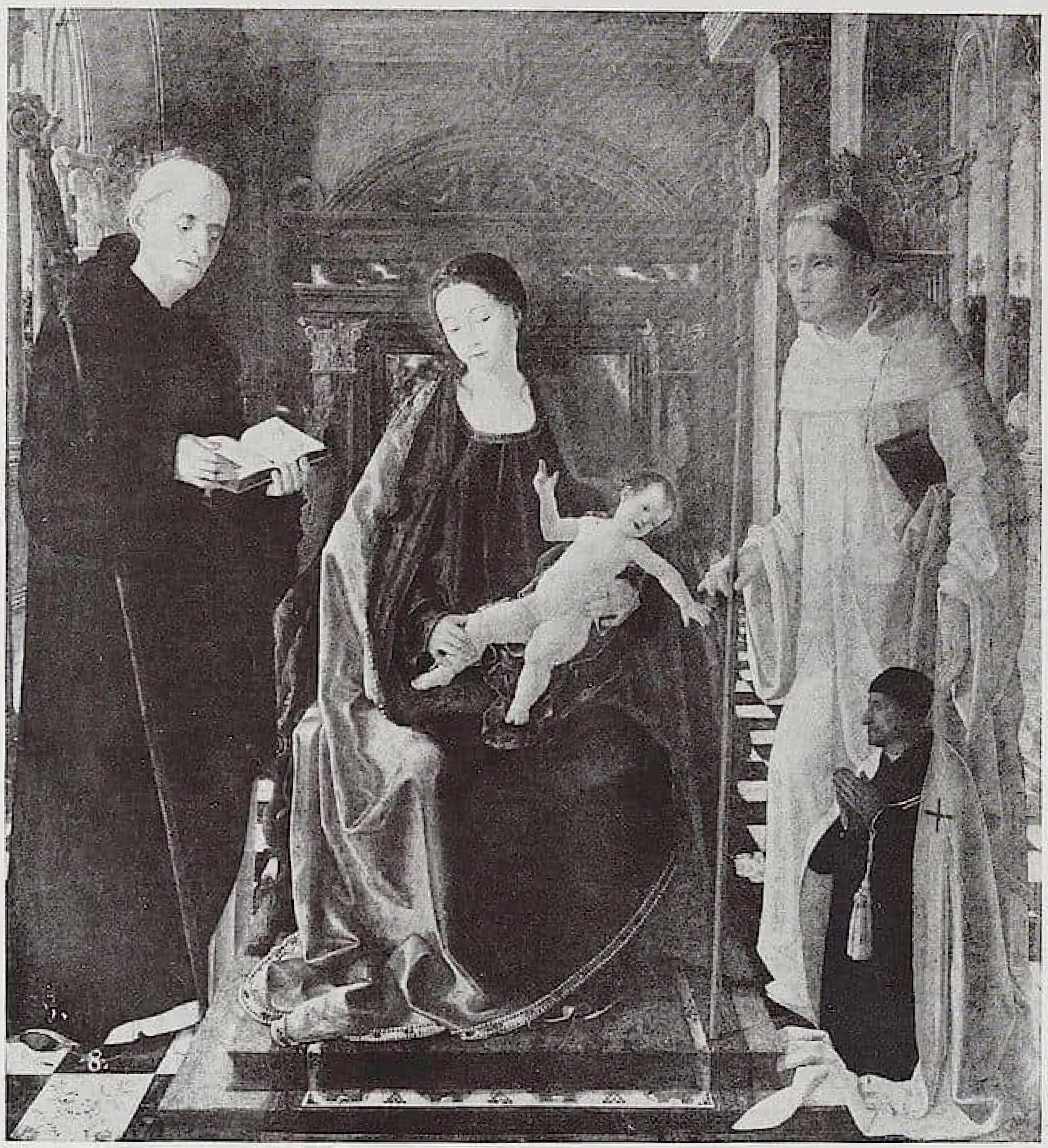


Abb. 1. Valencianisch, Anfang des 16. Jahrhunderts.
Madonna mit zwei Heiligen und Stifter.

Photo Lacoste. Madrid, Prado.

Abb. 2. Valencianiſch, um 1500.
Die Verkündigung.
(Deutſcher Privatbeſitz.)

gewöhnlich fein gesehen und gut wiedergegeben ist der weiße Mantel des Stifters vor dem weißen Kleid des Schutzheiligen. So gewagt namentlich für jene Zeit dieses nahe Zusammenbringen der beiden Weiß ist, so hebt sich doch die Figur des Stifters durchaus plastisch vor dem Gewand des Schutzheiligen ab. Besondere Erwähnung verdient noch die kleine Figur des lesenden Einsiedlers, die rechts im Hintergrund sichtbar wird.

Ich glaube, die Persönlichkeit des — zweifelsohne das Mittelmaß überragenden — Malers wie den ursprünglichen Charakter des Madrider Bildes durch Heranziehung eines Gemäldes etwas deutlicher machen zu können, das sich vor einigen Jahren im Münchner Kunsthandel befand. Es ist eine kleine „Verkündigung" (Abb. 2), meines Erachtens von der gleichen Hand wie die größere Tafel und wohl einige Jahre früher entstanden.

Der italienische Einfluß macht sich hier besonders in der Behandlung des Hintergrundes bemerkbar, man wird ein wenig an Schöpfungen Crivellis erinnert; aber das niederländische Element kommt auch hier, nicht nur bei dem Kopf des Engels zur Geltung. Die eigentümliche Bildung des Ohres der hl. Jungfrau findet sich bei dem hl. Bruno der Madrider Tafel genau wieder (das des hl. Benedikt ist modern; hier offenbart sich die Hand des Restaurators besonders deutlich). Der Nimbus mit den Goldstrichen ist auf beiden Bildern der gleiche. Aber noch mehr, die Behandlung der Hände, die Art der Wiedergabe des Schleiers bei der hl. Jungfrau und der schleierartigen Windel des Christkindes, die ganze Art der Faltenbehandlung ist auf beiden Bildern die gleiche. Auch die feine Lichtbeobachtung und die Benutzung des Lichtes zur Modellierung erinnert lebhaft an das Madrider Bild. Ein Vergleich der beiden Studienköpfe läßt besonders gut erkennen, wie sehr der Madrider verflaut, seines ursprünglichen Charakters beraubt worden ist.

Die Zeit und der Markt

Kunstpolitik

Der „Kunstschutz im Kriege“ in neuer Beleuchtung[1]

Das Buch des Kunsthistorikers Dr. H. Burg ist eine notwendige Ergänzung zu dem gewichtigen zweibändigen „Kunstschutz im Kriege“, der offiziellen Publikation der Denkmälerschutzkommission, die an dieser Stelle (Jahrg. XII, Heft 3) besprochen worden ist. Sie verhält sich zu dieser etwa so wie Kautskys Veröffentlichungen der Kriegsakten zu den Weißbüchern der kaiserlichen Regierung. Burg, der den Kunstschutz in dem wichtigen Sektor - Cambrai - Valenciennes der französischen Front 1917/18 übernahm, und der an jenem offiziellen Werk nicht beteiligt ist, schildert hier mit anscheinender Objektivität, wie es dort an und hinter der Front wirklich zugegangen ist. Wenn man Front und Etappe als Soldat und in der Zivilverwaltung etwas kennt, wird man ihm Glauben schenken müssen. Es ist wichtig, und heute wichtiger denn je, festzustellen: daß der ganze Kunstschutz an der Westfront ohnmächtig war gegenüber dem Militarismus; daß im Grunde nichts „geschützt“ worden ist, sondern die Generäle skrupellos taten, was ihnen die Kriegsnotwendigkeiten zu verlangen schienen, d. h. Kunstwerke zerstörten und bei den Rückzügen im Sommegebiet 1917, von August bis Oktober 1918 die evakuierten Städte mehr oder weniger offiziell ausplündern ließen. Festzunageln ist besonders gegenüber allen offiziellen Beschönigungen, daß Cambrai und Douai in einem völlig ausgeraubten und zerstörten Zustande den nachrückenden Franzosen hinterlassen wurden; daß militärbureaukratische Barbareien schwerster Art bei der Metallbeschlagnahme stattfanden (woran es auch in Belgien nicht gefehlt hat); und daß nicht etwa nur Mannschaften, sondern Offiziere bis zu hohen Stäben hinauf handgreifliches Gefallen an den Kunstwerken im Feindesland fanden. Es ist gut, daß dies von einem Deutschen festgestellt wird, der hinter die Kulissen sah und aus eigenem Augenschein spricht. Die Folge scheint auch die gewesen zu sein, daß Burg sich beim Militarismus in einem für ihn gefährlichen Grade mißliebig gemacht hatte. Man wird ihm deshalb die Ausführlichkeit nicht verübeln können, mit der er am Schlusse seine rettende Tätigkeit in Cambrai und vor allem in Valenciennes behandelt (dessen Museumsschätze er nach Brüssel gebracht hat); eine Tätigkeit, die von Umsicht und Entschlossenheit zeugt.

P. F. S.

[1] Hermann Burg, Kunstschutz an der Westfront. Charlottenburg, Deutsche Verlagsgesellschaft für Politik und Geschichte m. b. H. 1920.

Künstler und Luxussteuer

In einer Sonntag, den 25. April, stattgefundenen Vollversammlung des Rates für künstlerische Angelegenheiten Frankfurt a. M., in der Rechtsanwalt Dr. Eisner über das Thema „Künstler und Luxussteuer“ referierte, wurde folgende Resolution gefaßt:

„Die Gesamtheit der Frankfurter Künstler empfindet die Regelung, welche die Besteuerung künstlerischer Leistungen, insbesondere der lebenden Künstler, im neuen Umsatzsteuergesetz erfahren hat, als unhaltbar und begehrt deren sofortige Revision im Wege der Gesetzesänderung. Die auf Kunstwerke zu erhebende Luxussteuer ist ungerecht, unnütz, praktisch undurchführbar und kulturschädlich. Es wird durch sie der Künstlerstand als der einzige Stand unter den freien Berufen getroffen. Die Steuer wird bei der geringen Anzahl der zur Zeit lebenden Künstler nur einen geringen Ertrag bringen, der zu dem durch sie unmittelbar und mittelbar angerichteten Schaden in einem krassen Mißverhältnis steht.

Ihre praktische Durchführbarkeit scheitert daran, daß irgendeine steuerliche Kontrolle über das Schaffen des Künstlers unmöglich ist. Die Luxussteuer bewirkt eine Schwächung, wenn nicht gar eine Vernichtung desjenigen Standes, der aus kulturellen Gründen gerade in der Gegenwart mit allen nur möglichen Mitteln gestärkt werden muß. Es ist ein Unding, daß der intuitiv schaffende Künstler gezwungen wird, sich um schematische gesetzliche Bestimmungen zu kümmern, um nicht Gefahr zu laufen, strafrechtlich verfolgt zu werden. Würde das Gesetz in seiner jetzigen Gestalt in Geltung bleiben, so würde sich der Künstler dem schablonisierenden Großhandel gänzlich ausliefern müssen, was eine außerordentliche Verteuerung auf dem gesamten Kunstmarkt zur Folge hätte. Kunst ist kein Luxus, sondern eine kulturelle Notwendigkeit. Die Förderung der Kunst ist nicht nur eine Sache der Künstler selbst, sondern die Sache aller Stände und auch des Staates. Und der Staat hat die Pflicht, die Kunst als lebensnotwendiges Organ des Volksganzen und als Kulturmoment erster Ordnung anzuerkennen.“

Diese Resolution wird an die maßgebenden Stellen, nämlich dem Herrn Reichsfinanzminister und dem Herrn Reichsminister für Kultur und Volks-

wohlfahrt, mit dem dringenden Ersuchen um sofortige Gesetzesänderung weitergegeben werden.
H.

Nochmals deutsch-französische Kunstbeziehungen

Zu der im letzten Heft an dieser Stelle abgedruckten Mitteilung schreibt uns der „Sturm"-Berlin:

„Wiederaufnahme der deutsch-französischen Kunstbeziehungen? — Unsere Beziehungen waren nie unterbrochen. Seit einem Jahre wechseln wir Briefe mit Léger, mit Gleizes, mit Archipenko, mit einer Anzahl neuer Künstler, mit Delaunay, Frau Delaunay u. a. Von der letztgenannten haben wir bereits eine Ausstellung gebracht, um die sich die gesamte Kritik nicht gekümmert hat. Im nächsten Monat stellen wir eine belgische Künstlerin, Tour Donas, Schülerin von Archipenko aus — — — Gleizes schreibt uns, die kürzlich durch die deutsche Presse lancierte Notiz (an die hier in Heft 9 angeknüpft wurde) sei falsch. Die Section d'or wird im „Sturm" ausstellen."

Im Hinblick auf die bedauerliche Tatsache, daß fast die gesamte Berliner Kritik die Unternehmungen des „Sturm" systematisch totzuschweigen pflegt, halten wir uns für verpflichtet, die obigen Mitteilungen besonders zu unterstreichen. An den vor der Geschichte feststehenden Verdiensten, die gerade der „Sturm" um die Pflege der modernen Kunst und wertvollster internationaler Beziehungen gehabt hat, ist heute kein Zweifel mehr möglich. n.

Die Ausfuhr von Kunstwerken aus Frankreich

Die französische Deputiertenkammer hat kürzlich eine Regierungsvorlage angenommen, wonach die Ausfuhr von Kunstwerken aus Frankreich in Zukunft nur mit Erlaubnis der Regierung erfolgen kann. Der Abbé Wetterlé regte bei dieser Gelegenheit wieder mal an, daß Deutschland durch die Wiedergutmachungskomission verpflichtet werden solle, an Stelle der während des Krieges zerstörten und noch nicht ersetzten Kunstwerke andere Werke aus deutschen Museen auszuliefern.

Zur Abwanderung deutscher Kunst ins Ausland

Die kürzlich in Stuttgart zusammengetretene Konferenz sämtlicher Kunstreferenten aus den Ministerien der deutschen Bundesstaaten hat beschlossen, zum Schutz von Denkmälern und Kunstwerken baldigst eine Verordnung herauszubringen, welche die Verschleuderung des Kunstbesitzes von Körperschaften, öffentlichen Anstalten, Stiftungen und Fideikommissen verbietet.

Sammlungen

Das Goethe-Nationalmuseum

hat aus Mainzer Privatbesitz vor kurzem Bildnisse von Goethes Großeltern erworben. Wie der Berichterstatter der Voss. Ztg. meldet, sind diese Bildnisse bisher der Goethe-Forschung unbekannt geblieben, und da wir von Johann Wolfgang Textor, dem Bürgermeister und Wirklichen Kaiserlichen Rat sowie von seiner Frau Anna Margareta, geb. Lindermeier, nur die beiden durch Reproduktion von Vogel bekannten, in Mailand befindlichen Bildnisse besitzen, ist die Aufstellung der beiden vortrefflich restaurierten Ölbilder im Frankfurter Zimmer des Weimarer Goethehauses ein wirklicher Gewinn. Goethes Großvater ist in braunem Bürgerkleid dargestellt, das nachdenkliche Gesicht von besonders scharfer Einprägsamkeit, die Mutter, mit Häubchen und in einer grünen, mit goldenen Schnüren verzierten, hermelingeschmückten Taille, verrät eine außerordentliche Ähnlichkeit mit Frau Aja. Auch ist es Dr. Wahl gelungen, zu der Schmellerschen Zeichnung von Christianes Bruder, des herzoglichen Bibliothekars Christian August Vulpius, ein von unbekannter Hand gemaltes und von Goethe selbst an der Seite signiertes Ölbild zu erwerben.

Die Besetzungsfrage am Germanischen Museum in Nürnberg

ist in ein neues Stadium getreten. Geheimrat von Bezold ist gebeten worden, zunächst bis zum 1. Oktober dieses Jahres sein Amt als erster Direktor weiter zu versehen und es ist zu hoffen, daß bis dahin eine Entscheidung getroffen wird, die in rein sachlicher Erwägung aller Momente ohne kunstpolitische oder partikularistische Nebenabsichten vor der Zukunft dieses wichtigen Institutes bestehen kann.

Köln

Im Kunstgewerbe-Museum ist jetzt die kostbare Sammlung Clemens dem Publikum zugänglich gemacht worden. Wie bereits früher mitgeteilt, wird der Cicerone in einem nächsten Hefte eingehend an Hand von zahlreichen Abbildungen über diese wertvolle Stiftung berichten und zwar wird Walter Cohen die Abteilung der Gemälde, Max Creutz die des Kunstgewerbes behandeln.

Paris

Das Musée du Luxembourg ist am 7. April wieder eröffnet worden, nachdem es sechs Jahre lang geschlossen war. Von einer Neuordnung,

die dieser Sammlung besonders not täte, ist aber nicht die Rede. Unter den Neuerwerbungen sind lediglich einige Bilder von Renoir bemerkenswert.

Dem Louvre hat der Maler Léon Bonnat ein Album mit neunzig Zeichnungen Rembrandts zum Geschenk gemacht, unter denen sich einige berühmte Blätter des Künstlers befinden, darunter ein Selbstbildnis von 1630 und einige Entwürfe zu Hauptwerken des Meisters wie „David vor Saul" u. a.

Sigmaringen

Die bekannte Christus-Johannesgruppe im Hause Nazareth, ein Hauptwerk der schwäbischen Bildnerkunst um 1300, ist vom Berliner Kaiser-Friedrich-Museum zum Preise von 100000 M. erworben worden.

Winterthur

Aus dem eben erschienenen Jahresbericht des Kunstvereins und des Museums zu Winterthur ersieht man eine erfreuliche Lebendigkeit des Kunstinteresses. Unter den beachtenswerten Neuerwerbungen und Geschenken werden Bilder von Maurice Barraud, H. Bischoff, Daniel Ihly, E. G. Rüegg, Bonnard, Redon, Hodler, Valloton u. a. genannt. Plastiken konnten dem Museum von Paul Kunz (sitzende weibliche Figur) und Fr. Wield (Frauenbüste) gesichert werden. — Auch das graphische Kabinett erfuhr wesentliche Bereicherungen. Die Besucherzahl stieg im Berichtsjahr auf 15132 Personen. Der Konservator Dr. Paul Fink verwaltet seine Aufgabe offenbar in modernem Geist und mit großzügiger Gesinnung. Die Anerkennung gibt ihm zunächst die ständig wachsende Zahl der Mitglieder des Kunstvereins, die jetzt 462 beträgt.

Ausstellungen

Schmidt-Rottluff / Negerplastik

Die Kestner-Gesellschaft in Hannover hat in ihrer Mai-Ausstellung zwei Kollektionen vereinigt, die diese Kunstschau zu einem der stärksten Erlebnisse machen. Schmidt-Rottluff, von dem einige 40 Bilder und 20 Aquarelle zu sehen sind, wird einem selten so nahe kommen wie hier, wo man die Totalität seiner Entwicklung von den Tagen der Dresdner „Brücke" bis zu seinen letzten Schöpfungen zu überblicken vermag. Anknüpfend, aber nur kurz verweilend beim Neoimpressionismus, wird ihm van Gogh zum ersten starken Erreger, mit dem er sich in glutvollen Schöpfungen auseinandersetzt, bevor er den eigenen Stil genommen. Von da an überrascht sein Werk durch die Unerbittlichkeit einer künstlerischen Konsequenz, die kaum nennenswerten Schwankungen unterlegen ist. Erstaunlich dieser Aufstieg im ganzen, bezwingender noch die Einkehr nach innen, die zu den letzten überhaupt möglichen Gesichten vordringt. In diesen Bildern, die an Größe der vergeistigten Form ihresgleichen suchen, erlebt der Expressionismus schlechthin höchste Erfüllung im Schöpferischen. Wer das nicht fühlt, dem ist nicht zu helfen. Viele gibt es neben diesem Künstler, die wert wären, an dieser Kraft gemessen zu werden; aber niemand ist da, der stärker wäre als er. Das muß einmal mit aller Deutlichkeit betont werden. Der Kunstgelehrte unserer Tage, der so schwer den Blick loslöst von dem, was hinter uns liegt, wird angesichts dieses Werkes vergeblich nach Namen suchen, die eine Linie nach rückwärts andeuten könnten. Und trotzdem ist sie da. Aber sie liegt allein erkennbar in dem Gefühl, aus dem einmal ähnlich die große anonyme Kunst der Vergangenheit erwuchs, d. h. jene Dinge erstanden, die unabhängig von Zeit und Umgebung Letztes über die Jahrhunderte hinweg in ewiger Klarheit künden. Denn dies ist so seltsam und doch überzeugend zugleich, daß Schmidt-Rottluffs Schaffen in der logischen Steigerung seiner unerhört expressiven Ausdrucksmittel letzten Endes sogar dem Geiste dieser Zeit spottet, der sonst — wie der Kulturpsychologe leicht nachweisen kann — genug der schöpferischen Kräfte freigemacht hat. Dieser Künstler — fünfzig Jahre eher zur Welt gekommen und so wie er nur der eigenen Stimme folgend — hätte auch in einem anderen Zeitmilieu kaum anders produktiv werden können. Denn seine Kunst — das fühlt man nur zu deutlich — ist gesegnet von der Einsamkeit, frei von Konvention und Mode, ganz auf Erlebnis gestimmt. So wie er malerisch die Natur bezwingt und in der herrlichen Knappheit äußerster Reduktion aller Mittel auf das Wesentliche des innerlich Geschauten einstellt, kat noch keiner der Modernen seinem Gotte sich zu nähern gewagt. Hier ist ein Mensch, der täglich, stündlich fast, mit seinem Schöpfer ringt, einer der wenigen, die als Eckpfeiler eines neuen Jahrtausend, das mit unserer Zeitenwende begonnen, bestehen werden. Was hier aus der Tiefe einsamen Erlebens zum Tage der Realität des Künstlerischen emporsteigt, spottet jedweden Einwänden des kritischen Betrachters. Schmidt-Rottluff fordert Bekenntnis, da er selbst Bekenner zum Göttlichen ist. (Den Lesern dieser Zeitschrift sei bei dieser Gelegenheit mitgeteilt, daß eines der nächsten Hefte des „Cicerone" einen reich illustrierten Aufsatz über den Künstler aus der

Feder Valentiners veröffentlicht, dem dieſe knappen Andeutungen nicht vorgreifen wollten.)

Ein Hamburger Kunſtfreund hat der Keſtner-Geſellſchaft ſeine prachtvolle Sammlung von Negerplaſtik hergeliehen, die in Schränken und Vitrinen verteilt, einen ſeltſam harmoniſchen Akkord zu den Bildern des modernen Malers abgeben. Mehr Zufall als Abſicht dieſe gleichzeitige Vorführung zweier örtlich und zeitlich ſo weit auseinander liegenden Werke. Und doch wird etwas wie innere Verwandtſchaft offenbar, weil die Reinheit und Größe der Form hier wie dort überzeugt. Auch der Neger vom Kongo iſt auf ſeine Weiſe ein Sucher Gottes. Unverbildet durch Tradition und akademiſche Erziehung erſteht in ihm der ſchöpferiſche Menſch in ſeinen Werken, primitiv nicht reflektierend, aus dem Gefühl allein heraus zeugend. Das iſt es, was unſere moderne Kunſt ſich wieder zurückzuerobern wünſcht. Hier wird die Verwandtſchaft im Schöpferiſchen, die ſelbſt den Raſſenunterſchieden ſpottet, offenbar. Dieſe anonymen Bildner aus Zentralafrika haben das Glück gehabt, nicht auf Kunſtgewerbeſchulen zu müſſen, ſo wird ihr „Gewerbe“ große Kunſt. Staunend erlebt der Kultureuropäer des 20. Säkulums vor dieſen herrlichen Dingen das Wunder eines wirklichen Schöpfungsmorgens in der Kunſt. G. B.

Kurt Schwitters

Im April zeigte der „Sturm“, Berlin, neue Arbeiten von Kurt Schwitters.

Der Grundzug im Schaffen von Schwitters ſcheint mir ſeine große Ehrlichkeit zu ſein. Es gibt Menſchen, die unbeſehen ſchön finden, was allgemein ſeit ihren Voreltern ſchön gefunden wurde. Und es gibt, ſehr viel ſeltener, Menſchen, die vor den durch die Tradition empfohlenen Schönheiten wirklich nichts empfinden — es iſt gar kein böſer Wille — und die (das iſt nicht zu billigen) ſo querköpfig ſind, das auszuſprechen. Und dann gibt es einige, glücklicherweiſe ganz außerordentlich ſeltene Menſchen, die einfach etwas anderes ſchön finden. Ein ſolcher iſt Kurt Schwitters.

Die wohlklingendſten, edelſten, reinſten Töne einer Symphonie, die jeder Gebildete ſchätzen muß, können dieſe Menſchen kalt laſſen. Sind es nicht doch Formeln, Konventionen . . . Unehrlichkeiten? Aber der ſchrille Schrei eines Vogels oder das ſchneidende Kreiſchen einer Elektriſchen in einer Kurve kann ſie packen: „Das iſt ſchön!“ Eine unmittelbare, neue, geſchmähte, unerklärliche, verachtete wilde Schönheit.

Es gibt zunächſt einen Kampf bei ſolchen Entdeckungen. Und die Macht der Bildung iſt ſo ſtark, daß oft der Menſch die reine Empfindung dieſer ihn rauſchhaft ergreifenden wilden Schönheit mit Gewalt unterdrückt — aus Furcht vor ihren recht umſtürzenden Konſequenzen, die tatſächlich gar nicht abzuſehen ſind. Lieber bleibt man in der Welt der Reſpekte („Es war ſo ſchön, es hat nicht ſollen ſein“), als ſich der Gefahr eines dauernden Umlernens auszuſetzen.

Der ehrliche Menſch aber kann nur ſeiner Empfindung folgen, wohin auch der unbekannte Weg führen mag. Vielleicht geht an ſeinem Ende alle Muſik und Malerei und Kunſt ſelbſt verloren??? Aber eines geht doch auf keinen Fall hierbei verloren: die Wahrheit . . . der Menſch!

Kurt Schwitters iſt ein wahrer Menſch. Er folgt treu wie wenige dem Geſetze ſeiner inneren Notwendigkeit. Er findet Dinge ſchön, die andere verachten. Er haßt das Materielle, das Mittelbare, und ſucht das Unmittelbare, den Geiſt. Den Ausdruck fand er in der Verwendung von Maſchinenteilen (u. ä.), die er durch die Art der Benutzung entformelt. Er gibt uns wieder das, was wir lange entbehrten: Geheimnis.

Gleichzeitig mit Schwitters zeigte der Sturm neue ſehr gute Arbeiten von Oskar Fiſcher-Karlsruhe und Georg Muche-Weimar.

Adolf Behne.

Melly Joſeph

Im naſſauiſchen Kunſtverein zu Wiesbaden ſieht man zur Zeit die Gedächtnisausſtellung von Melly Joſeph, einer Wiesbadener Künſtlerin, die dieſen Winter in Berlin ſtarb. Eine vornehm geartete Seele, die inmitten heißen Ringens aus dem alten, guten Kampf: Ich laſſe dich nicht, du ſegneſt mich denn! abberufen worden iſt. Nun bleibt ein halbes Tagewerk zurück. Wir fühlen in jedem Stück den Aufſtieg und doch auch, daß noch ein Mehr zu ſagen blieb. Die Tragik eines nicht voll gelöſten Verſprechens durchweht dieſen Nachlaß, der in Splittern: Gemälden, Skizzen, Miniaturen, kunſtgewerblichen Exotica die Blitze genialen Schaffens widerſpiegelt. Tiefe Eindrücke einer Jeruſalemreiſe beſtimmten das Kunſtſchaffen der letzten Zeit. Zeitweiſe von Gauguin berührter Expreſſionismus. Die Spindelumriſſe orientaliſcher Frauengeſtalten wurden ein ſtilbildendes Motiv. Dazwiſchen gotiſche Myſtik. Legendenpoeſie. Geläuterter Semitismus, der den Weg von der orientaliſchen zur chriſtlichen Myſtik ſuchte und fand. Ein Kreuzzug von Jeruſalem nach dem Norden. Das dornenvolle Ringen einer philoſophiſchen Natur, die, ferne dem Kampf um äußeren Erfolg, ſich des künſtleriſchen Schaffens nur als eines Mittels zur inneren Läuterung und Klärung bedient. ch.

Große Gobelinausstellung in Wien

Das österreichische Unterrichtsamt hat aus den berühmten, bisher so gut wie unzugänglich gewesenen Beständen des ehemals kaiserlichen Gobelindepots in Schönbrunn, die im vergangenen Winter infolge der bekannten, glücklicherweise gescheiterten Verkaufspläne noch ein Stück trauriger Berühmtheit dazugewonnen haben, eine Ausstellung zusammengestellt. Es werden etwa hundert der schönsten Gobelins, alle Stile und Richtungen vom 16. bis 18. Jahrhundert illustrierend, im Oberen Belvedere zur Ausstellung gelangen, dem feenhaften Meisterwerk Hildebrandts, das fast ein Jahrhundert lang die kaiserliche Gemäldegalerie enthalten hatte; der architektonische und der landschaftliche Rahmen werden der kostbaren Ausstellung einen besonderen Reiz verleihen. An der Spitze des Ausstellungskomitees steht Dr. Hermann Trenkwald, der Vizedirektor des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie; den Katalog schreibt Kustos Dr. Ludwig Baldaß.

Bremen

In der Kunsthalle sieht man zur Zeit in drei Sälen eine Ausstellung der letzten Bilder und Zeichnungen aus dem Nachlaß der Paula Becker-Modersohn, deren Briefe und Tagebücher soeben in erweiterter Fassung vom Verlag Kurt Wolff-München neu herausgegeben wurden.

Konstanz

Unter Leitung der Kunsthandlung Gerber & Scharwinsky in Karlsruhe hat hier von Mitte April bis 16. Mai im Wessenberghaus eine Gemäldeausstellung Karlsruher Künstler stattgefunden, in der u. a. die Maler Fehr, v. Volkmann, Hellwag, Böhme, Kullrich, Luntz ausgezeichnet vertreten waren.

München

Die diesjährige große Ausstellung im Glaspalast wird am 1. Juli eröffnet und wird sämtliche Münchner Künstlervereinigungen in eigenen Räumen geschlossen vorführen.

Von Künstlern und Gelehrten

Prof. August Grisebach, Ordinarius für Kunst- und Architekturgeschichte an der Technischen Hochschule Hannover ist als Nachfolger Pinders auf den Lehrstuhl für Kunstgeschichte an die Universität Breslau berufen worden und wird im Herbst sein neues Ordinariat übernehmen. — Prof. Hermann Ehrenberg, Ordinarius der Kunstgeschichte an der Universität Münster ist 62jährig gestorben. Erst vor wenigen Wochen erschien von ihm eine Arbeit unter dem Titel „Deutsche Malerei und Plastik von 1350—1450“, die sich speziell mit der Kunstgeschichte des deutschen Ostens befaßt und demnächst in den Monatsheften für Kunstwissenschaft einer kritischen Würdigung unterzogen wird. — Geh. Baurat Prof. Dr. Albrecht Haupt, bisher Privatdozent für Baukunst an der technischen Hochschule in Hannover ist zum ord. Honorarprofessor ernannt worden. — Dem Privatdozenten für Kunstgeschichte an der Universität Heidelberg Dr. Robert Hedicke ist der Titel eines außerordentl. Professors verliehen worden. — Dr. Ernst Gall, bisher Assistent beim Konservator der Denkmäler für die Provinz Sachsen, ist ins Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung in Berlin berufen worden. Er hat seine Stellung bereits angetreten. In Halle hat Dr. Hermann Giesau den Posten eines Assistenten beim Konservator der Denkmäler als Nachfolger Galls übernommen. — Prof. Heinz Braune, der Direktor des Breslauer Museums verlor kürzlich seine Gattin Mary, geb. Endres. Die Verstorbene war vor ihrer Verheiratung Kunsthistorikerin von Beruf. — Als Nachfolger von Cornelius Gurlitt ist als Ordinarius für Geschichte der Baukunst Dr. ing. Oscar Reuther an die technische Hochschule Dresden berufen worden. — Zum Konservator am Kupferstichkabinett des Rijksmuseums in Amsterdam wurde der bisherige Assistent M. D. Henkel ernannt. — Ministerialrat Dr. Fritz Hirsch, Referent im badischen Finanzministerium und bekannt durch seine Forschungen über süddeutsche Barockarchitektur ist zum ord. Honorarprofessor an der Technischen Hochschule Karlsruhe ernannt worden. — Der Maler Konrad von Kardorff erhielt eine Berufung als Professor und Lehrer an die Kunstakademie in Breslau. — André Michel, der bekannte französische Kunstforscher, ist auf den Lehrstuhl für Kunstgeschichte am Collège de France berufen worden. — Als neue Mitglieder der Berliner Akademie der Künste sind der Maler Philipp Franck, die Architekten Franz Seeck und Erich Blunck-Berlin und der Düsseldorfer Gerhard Janßen berufen worden. — Auf den Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der Technischen Hochschule Karlsruhe, der nach E. A. Brinckmanns Weggang nach Rostock leer stand, wurde der Privatdozent Dr. Wulzinger aus München berufen. Als Lehrer für Bildhauerei wurde an die Akademie in Karlsruhe der bekannte Plastiker Gerstel berufen, während Gustav Wolf

die Professur für Graphik an der Kunstgewerbeschule daselbst erhielt. — In Stuttgart starb am 5. Mai der Professor für Holzschneidekunst an der Stuttgarter Akademie, Heine Rath. Geboren am 17. August 1873 in Berlin, studierte er bei Carlos Grethe, war sodann wieder in Berlin tätig und wurde 1914 an die Stuttgarter Akademie berufen. Am bekanntesten sind seine Holzschnittfolgen deutscher Städtebilder. Am 1. Mai war er in den Ruhestand getreten, um sich ganz der von ihm geliebten Landwirtschaft zu widmen. Sein Nachfolger an der Stuttgarter Akademie ist Gottfried Graf, ein geborener Württemberger, der sich in den letzten Jahren durch gute expressionistische Holzschnitte und durch klare theoretische Vorträge in Stuttgart einen Namen gemacht hat; er ist einer der Mitbegründer der Üechtgruppe. Seine Lehrbegabung läßt ihn wie wenige geeignet erscheinen, den verwaisten Platz Hölzels auszufüllen. — Der württembergische Landeskonservator, Prof. Eugen Gradmann, ist am 1. Mai in den Ruhestand getreten. Seine Nachfolge hat Prof. Dr. Fiechter übernommen. — Dr. August L. Mayer, München, wurde zum außerordentlichen Professor an der Universität ernannt.

Alte und neue Graphik

Unter Leitung von
Dr. Karl Schwarz, Berlin W. 30,
Aschaffenburger Str. 20.

Mappenwerke

Der junge Verlag Friedrich Dehne, Leipzig, tritt mit einer stattlichen Reihe von Mappenwerken hervor, die sich alle durch gediegene Ausstattung und die vorzügliche Qualität der Drucke auszeichnen. Die Preise sind im allgemeinen niedrig gehalten, so daß man schon aus äußeren Gründen mit einigem Vertrauen an die für sich nur selbst sprechen wollenden Kunstwerke herantritt.

Voran marschiert Ludwig von Hofmann mit 10 Lithographien, „Rhythmen" bezeichnet. Die vom Künstler entworfene Mappe und das Titelblatt erscheinen am wenigsten glücklich; sie sind zu hart im Vergleich zu dem Linien- und Lichtrhythmus, dessen feine Auswertung den Inhalt der Hofmannschen Kunst bildet. Wie dekorative Wandgemälde ziehen die Gruppen, die eine edle, klassische Ruhe beseelt, an uns vorüber. Die Menschen wachsen ins Unpersönliche und lösen sich, unterstützt von den Fluten des Lichtes und der Schatten, die dieser Schwarzweiß-Künstler mit der weichen lithographischen Kreide hervorragend meistert, im kosmischen Rhythmenspiele auf. Stimmungseffekte in allen Modulationen, vom lyrisch Zarten bis zum wild dramatisch Aufgepeitschen, wechseln in diesen groß gesehenen und edel geformten Blättern ab.

„Häuser, Bäume, Menschen" betitelt sich ein Mappenwerk Wilhelm Plünneckes mit 10 Lithographien, doch scheint die Bezeichnung nicht ganz glücklich gewählt, da von den Menschen eigentlich nur wenig in ihnen die Rede ist, und vor allem eine von traurigen Mietskasernen und zerzausten Bäumen belebte Natur zur Darstellung gelangt, die von Öde und Verlassenheit widerklingt.

Der Aufruhr der Menschen, die gepeitschte Leidenschaft, der Drang nach Durchsetzung des freien Willens und der Kampf, sowie das Leiden für eine große Idee, tönen aus den Blättern desselben Künstlers, die er zu einer Mappe „Marseillaise" vereint hat.

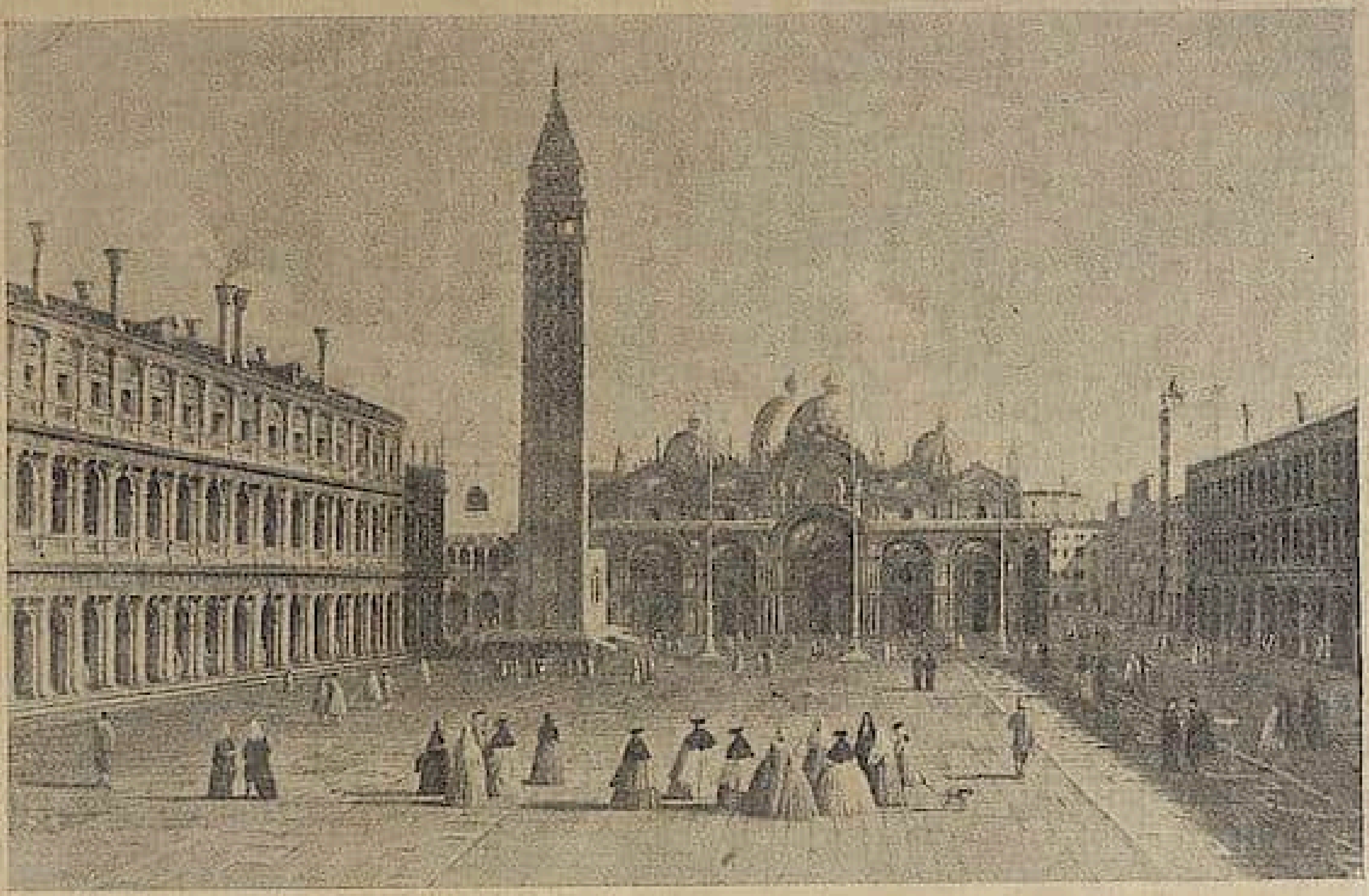
K. F. Zähringer steuert 2 Holzschnittmappen bei, „Schwarzwälder Bauern", kräftige Gestalten einer gesunden Urwüchsigkeit und monumentale Blätter aus den Gegenden des zerklüfteten Hochlandes, in denen der Künstler die Bergriesen zu effektvollen Schwarz-weiß-Wirkungen zu steigern vermag.

Der überaus fruchtbare Walter Klemm erscheint auch hier mit 2 Werken. Die 10 Lithographien „Schildbürger" sind flotte Blätter, voller Großzügigkeit, kontrastreich in der Auswertung der dem Steine so mannigfaltig zu Gebote stehenden Wirkungen und von einer beherzten Zeichenfreude, die sich in lustigen Schnurren tummelt.

Wenn dagegen Alois Kolb in den 10 Radierungen „Ein Abenteuer" alle Register seiner graphischen Könnerschaft zieht und seine an sich meisterlich gezeichneten Kompositionen mit Vernis-mou- und Aquatinta-Tönen, mit Kaltnadel- und Roulettestrichen ausstattet, so ist uns diese gar zu komplizierte Kunst heute doch zu technisch trocken und läßt manches von einer ungezwungeneren Leichtigkeit vermissen.

Curt Hoelloffs Linoleumschnitte, „Nächte" sind zu unruhig flackernd und entbehren der kompositorischen Disziplin, die die Einzelgraphik dieses Künstlers viel besser zum Ausdrucke bringt, wie z. B. der in seiner einfachen Großzügigkeit durchaus gelungene Kupferschnitt „Mann und Weib".

Schließlich wäre noch Emil Bizers „Passion" hervorzuheben, ein Werk von gewaltigem Eindruck, das die 6 farbigen Holzschnitte, die in ihrer primitiven Formensprache an mittelalterliche Buchillustrationen erinnern, zu gehaltvollen



Antonio Canale.
Verſteigerung der Sammlung Eugen v. Waſſermann-Berlin am 8. Juni bei Rud. Lepke-Berlin.

Dokumenten religiöſer Innerlichkeit erhebt, wobei das linear Geſchloſſene und Wuchtige neben der glühenden Farbenwirkung gleichermaßen ins Gewicht fällt.

Neben dieſen vielſeitigen Mappenwerken bringt der Verlag eine Reihe intereſſanter Einzelblätter zur Anzeige, unter denen Lovis Corinth, Ernſt Oppler, Emil Pottner genannt ſeien. Verdienſtvoll erſcheint mir die unter dem Namen „Dehnegraphik“ zuſammengeſtellte Serie namhafter Künſtler, deren Blätter zum Einheitspreis von M. 30.— weitere Kreiſe für gute Originalgraphik gewinnen ſollen.

Verſchiedenes

Nochmals die Miniaturen nach Dürer

Zu unſerer in Heft 9 S. 390 gemachten Mitteilung über den neuen Dürer-Fund in Genf wird uns ergänzend folgendes mitgeteilt:

Außer den 90 alten Handſchriften, Drucken, Miniaturen uſw., welche die Firma Leo S. Olſchki im Musée des Arts décoratifs in Genf jüngſt zur Schau ſtellte, beſitzt Herr Olſchki ſelbſt noch einige ſehr bemerkenswerte Manuſkripte, unter denen eine „Paſſion“ mit deutſchem Text aus dem Jahre 1521, die er unlängſt in Nürnberg erwarb, beſonders intereſſant iſt. Den 23 auf Pergament gemalten farbigen Miniaturen, die dieſe Handſchrift ſchmücken, haben die Holzſchnitte der „kleinen Paſſion“, die Albrecht Dürer in den Jahren 1509—11 vollendete, als Vorlagen gedient. Die Miniaturen ſind nicht das Werk eines Künſtlers. Die erſten zehn ſcheinen von derſelben, die elfte, das Abendmahl darſtellend, von anderer, weit ſchwächerer Hand. Von den folgenden zwölf Miniaturen ſind die Gefangennahme Chriſti, die Dornenkrönung, der Ecce-homo, Chriſtus vor Pilatus, die Kreuztragung, die Kreuzigung, Chriſtus am Kreuz, die Kreuzabnahme, die Beweinung Chriſti, die Grablegung und Chriſtus in der Vorhölle mit dem bekannten Dürer-Monogramm bezeichnet, während Chriſtus vor Herodes dieſe Signatur nicht aufweiſt, aber offenbar von derſelben Hand iſt.

Wer ſind nun die Künſtler, die dieſes Manuſkript mit Bildſchmuck verſahen? Hat Dürer wirklich die mit ſeiner Signatur verſehenen Miniaturen mit eigener Hand ausgeführt?

Der letzte Beſitzer des Manuſkriptes dachte an die Familie Glockendon als Verfertiger desſelben. Mitglieder dieſer im 15. und 16. Jahrhundert in Nürnberg anſäſſigen Künſtlerfamilie könnten wohl für die Ausführung in Betracht kommen. Von Nicolas Glockendon wenigſtens wiſſen wir, daß er Miniaturen nach Vorlagen ſeines Lehrers und Freundes Dürer ausgeführt hat. W.

Bautzen

Auf Initiative des hieſigen Muſeumsdirektors Dr. Biehl wurde kürzlich eine Geſellſchaft der Freunde des Stadtmuſeums Bautzen gegründet, die den beſonderen Zweck verfolgt, Kaufmittel für die Sammlungen des Muſeums zu beſchaffen und eine Zentrale für alle öffentliche und pri-

vate Sammeltätigkeit der Kunstpflege und des Ausstellungswesens zu organisieren.

Stuttgart

Einen Kurs zur Förderung der Heimat- und Denkmalpflege veranstaltet Prof. Baum vom 26.—31. Juli am Bodensee. Besucht werden Reichenau, Konstanz, Überlingen, Salem, Heiligenberg, Meersburg, Friedrichshafen, Ravensburg, Weingarten, Lindau. Teilnehmerzahl beschränkt. Anmeldung an die Volkshochschule Stuttgart, Hölderlinstraße 50.

Der Kunstmarkt

Bevorstehende Versteigerungen

Kölner Kunstversteigerung

Die am 8. Juni im Kölner Kunst- und Auktionshause G. m. b. H., Köln, Unter Sachsenhausen 33, zum Ausruf gelangende Sammlung von Gemälden alter und neuerer Meister umfaßt rund 90 Werke der verschiedenen europäischen Schulen. Der hier zum Ausdruck gelangende Sammelwille zweier westdeutscher Patrizier hat sich weniger der Primitiven, als den Künstlern der Hoch- und Nachblüte zugewandt. So fehlen, wenn wir von einem Bilde aus der Schule des Hans Baldung absehen, gänzlich die deutschen Meister des 16. Jahrhunderts; dagegen kommt das 17. Jahrhundert recht gut zur Geltung mit Werken des Rottenhammer, des König, des Franz Heßler, des Romfahrers Johann Heinrich Roos und des Augsburger Schlachtenmalers Rugendas. Dem 18. Jahrhundert entstammen mehrere gute Bildnisse aus dem Kreise des Ziesenis, der Tischbein und ihrer Zeitgenossen.

Mit interessanten Werken schließen sich einige rheinische Meister des 19. Jahrhunderts an, z. B. Johann Wilhelm Schirmer mit einer romantischen Wassermühle im Walde, ferner Andreas Achenbach mit einem hochinteressanten Frühwerk, einem 1857 datierten holländischen Hafenbilde. Sein jüngerer Bruder Oswald Achenbach und Alexandre Calame schließen sich mit trefflichen Alpenlandschaften an.

Die alte Kunst Flanderns tritt in die Erscheinung mit Bildern aus dem Kreise des Mabuse, mit Werken von Valkenborgh und dem Höllenbreughel. Der Schule des Rubens gehören mehrere Bildnisse an, darunter solche von Cornelis de Vos und Daniel Mytens. Hervorzuheben sind ferner ein Stilleben von Franz Eykens, eine heilige Familie von Zierlands und eine Waldszenerie von Jacques d'Arthois.

Unter den alten holländischen Meistern seien erwähnt Abraham Bloemaert und sein Schüler Cornelis Poelenburg, Jan Miel und Jacob van der Does. Dem Kreise um Rembrandt gehören Werke an von Ferdinand Bol, Cornelis Gael und Jan Lievens. Als Spezialist des Seestückes erscheint Pieter van de Croß, als Landschafter Claes Molenaer mit 2 Werken, Adam Pynacker, Everdingen und aus dem 19. Jahrhundert Ommeganck und Koekkoek. Hervorgehoben sei noch ein saftiges Küchenstück von Willem von Oderkerken. Die Malerei Frankreichs hat zunächst ein signiertes größeres Gemälde mythologischen Inhaltes von Nicolas Poussin aufzuweisen, dann Chinoiserien aus der Schule des Francois Boucher und aus dem 19. Jahrhundert hervorragende Werke von Decamps und Daubigny. Die aus 13 Gemälden bestehende recht qualitätvolle Gruppe der italienischen Meister enthält eine formenstrenge Kreuzigung von Palmezzano, ein Bildnis von Leandro Bassano und eine anmutige Madonnengruppe aus der Werkstatt des Correggio. Mehrere Bilder aus der Bologneser Schule schließen sich an, darunter solche von Guido Reni, Carlo Cignani und Giuseppe Maria Crespi. Besonders hervorgehoben sei noch ein hellfarbiges Bildnis eines italienischen Bauernmädchens von dem selten vorkommenden Giacomo Francesco Cipper. Zum Schluß kommt auch Spaniens Malerei zur Geltung mit Werken von Morales und Murillo.

Außer den hier hervorgehobenen Stücken kommen noch zahlreiche andere gute Werke alter Meister unter den Hammer, worüber der von Professor Dr. Walter Bombe verfaßte Katalog nähere Angaben bringt.

Berlin

Am 8. Juni beginnt in Rudolp Lepkes Kunst-Auktionshaus die Versteigerung der Sammlung des Herrn Eugen v. Wassermann-Berlin.

Es ist weniger eine Sammlung, als vielmehr der vornehme Hausrat eines Verehrers des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Der reich illustrierte Katalog gibt einen guten Überblick über den Inhalt. Zierliche und elegante Möbel, stilvolles Silber, Gemälde und Miniaturen, Bronzen, Teppiche und Stoffe, Bücher und Zeitungen. Der Katalog 1851 mit 36 Abbildungen auf Lichtdrucktafeln ist von Lepke direkt zu beziehen.

Versteigerungsergebnisse

Sammlung Paul Davidsohn

Kupferstiche alter Meister. Teil I. A—F. Versteigerung vom 3.—8. Mai 1920 durch C. G. Boerner, Leipzig.

Die Beteiligung des In- und Auslandes bei der Versteigerung dieser wirklich ausgezeichnet zusammengestellten, reichen Sammlung war un-

gewöhnlich groß; dennoch war die Befürchtung weiter Kreise, daß alle Hauptstücke ins Ausland wandern würden, erfreulicherweise unberechtigt. Gerade den Kabinetten ist es gelungen, ihre Sammlungen sehr wesentlich zu bereichern und bedeutende Blätter, wie Baldungs Hexen u. a. Deutschland zu erhalten.

Die deutschen Kleinmeister, vor allem Altdorfer und Barthel Beham, die bei dem sammelnden Publikum seit einiger Zeit in besonderer Gunst stehen, bildeten an den ersten Tagen der Versteigerung den Mittelpunkt des Interesses. Dennoch sind die außergewöhnlich hohen Preise, die für die Kupferstiche dieser Meister angelegt wurden, nur zum Teil berechtigt. Die Arbeiten Barthel Behams, die außerdem in ungewöhnlich schönen Drucken vertreten waren, sind ja allerdings sehr selten, und es ist begreiflich, daß sich bei diesem Meister fast um jedes Blatt ein erbitterter Kampf entspann. Dagegen sind die Blätter Altdorfers durchaus noch nicht vom Markt verschwunden, und nur die außergewöhnliche Beliebtheit, der sich gerade heute die Donauschule erfreut, macht die hohen Preise verständlich. Auch die Stiche Aldegrevers und H. S. Behams, der besonders gut vertreten war, wurden lebhaft begehrt. Für die schöne Folge der seltenen Stiche des Jacopo dei Barbari zeigte das Ausland besonderes Interesse. Die Schätzungspreise wurden bei diesem Meister oft um das Fünffache überboten. Hohe Preise erzielten auch noch Hans Baldung Grien, Burgkmair und Cranach. Demgegenüber traten die Niederländer wie Bega, Berghem, Bleker usw., die Davidsohn mit besonderer Liebe in auserwählten Drucken gesammelt hat, etwas in den Hintergrund. Auch von den schönen Kollektionen der Porträtstecher waren nur die Hauptblätter besonders begehrt. Ebenso erweckten englische Schabkunstblätter nur in den ersten Zuständen Interesse. Hervorzuheben wäre noch, daß A. Canales Landschaftsradierungen, die mit ihren hellen und silbernen Lichtwirkungen Venedigs Paläste und Lagunen so unübertrefflich wiedergeben, sich auch dieses Mal höchster Wertschätzung erfreuten.

Dürers Kupferstiche, die in ihrer gleichmäßigen Schönheit die der Vincent Mayer-Sammlung fast noch übertrafen, ohne an Vollständigkeit wesent-

GEMÄLDE-AUSSTELLUNG
alter und
moderner Meister
Carl Nicolai · Berlin W10
Viktoriastraße 26 a

Angebote aus Privatbesitz
möglichst mit Photo unter Angabe von Künstler, Maß u. Preis erwünscht

lich nachzustehen, bildeten natürlich den Hauptanziehungspunkt, besonders auch für die ausländischen Käufer. Der unübertrefflich schöne Abdruck von Adam und Eva ging für 200000 M. nach London. Die anderen Hauptstücke, wie die herrliche Passionsfolge (66000 M.) und der heilige Hieronymus (170000 M.), wurden von deutschen Händlern erworben. Immerhin war die Steigerung gegenüber den Schätzungspreisen bei Dürer verhältnismäßig nicht so beträchtlich wie bei Altdorfer, Barbari und einigen Blättern der Kleinmeister. Aus der nicht ganz so bedeutenden Folge der Holzschnitte ragte besonders die große Passion in Probedrucken hervor. Auch sie wurde für 180000 M. nach London verkauft. Ungewöhnlich hohe Preise erzielte noch die heilige Familie unter dem Baum (24000 M.), die Jungfrau mit den vielen Engeln (29000 M.) und die heilige Dreieinigkeit (46000 M.). Alle drei Blätter wurden für das Münchner Kupferstichkabinett erworben. Im übrigen sei für die einzelnen Preise, die bedeutendere Blätter erzielt haben, auf den eingehenden Versteigerungsbericht verwiesen. v. R.

Hodlers „Auserwählter"

wurde kürzlich bei einer Auktion in der Galerie Moos in Genf zu 30000 Francs ausgeboten, dann nach lebhaftem Wettstreit für 71000 Francs von Frau Ferdinand Hodler erworben.

Neue Kataloge

Kunstsalon **Hermann Abels**, Köln, Hohenzollern-Ring 50. Katalog VII. Handzeichnungen Sammlung Vincent Mayer †, Freiburg. M. 10.—.

Rud. Bangel, Frankfurt a. M., Neue Börse. 1000. Versteigerungskatalog. Gemälde erster alter Meister aus der Sammlung Fürst zu Erbach-Schöneberg.

Der Verlag für jüdische Kunst und Kultur, **Fritz Gurlitt**, Berlin, versendet seinen neuen Prospekt, in dem er eine ganze Reihe interessanter Werke mit graphischem Schmucke von Budko, Steinhardt, Tischler und Ury ankündigt, deren Erscheinen im kommenden Monat erfolgen soll. Auch zahlreiche Mappenwerke und Einzelgraphiken der genannten Künstler werden aufgeführt.

Karl W. Hiersemann, Buchhändler und Antiquar, Leipzig, Königstr. 29. Katalog 477. Geschichte und Hilfswissenschaften.

Hollstein & Puppel, Berlin W. 15, Meinekestr. 19. Katalog der Kunstauktion XII. Kupferstiche des 15. bis 18. Jahrhunderts.

Speyer & Peters, Berlin NW. 7, Unter den Linden 39. Antiquariatskatalog 34. Bücher des 15.—20. Jahrhunderts.

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Hannover, Große Aegidienstr. 4. Telefon Nord 429

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone":

BERLIN: Dr. Karl Schwarz, Berlin W. 30, Aschaffenburger Str. 20 / MÜNCHEN: Kurt Pfister, München, Ainmillerstr. 34 / WIEN: Dr. Heinr. Glück, Wien 1, Grünangerstr. 10 / DEN HAAG: Dr. Otto Hirschmann, Ryswyck, Z. H., Leeuwendaal laan 61 / NEW YORK: Frank E. Washburn Freund, 120 Haven Avenue New York City

Verlag, Geschäftsstelle u. Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2 Telefon 13467

Erscheinungstermin		Redaktionsschluß	
Heft **11**	3. Juni	Heft **11**	28. Mai
„ **12**	17. Juni	„ **12**	11. Juni
„ **13**	1. Juli	„ **13**	25. Juni
„ **14**	15. Juli	„ **14**	9. Juli

Neue Kunst
Hans Goltz
München

Juni—Juli 1920
Lehmbruck †
Graphik u. Handzeichnungen

Die Juni-Nummer des
ARARAT
enthält etwa 20 Abbildungen nach Werken von LEHMBRUCK neben dem gewohnten reichen Inhalt

Emy Roeder / Über das Formproblem der Plastik

Mit 9 Abbildungen *Von ALFRED KUHN*

Es ist kein Zufall, daß die Plastik immer vor der Malerei kam und ihr zu allen Zeiten überlegen war. Nicht weil die Überführung des dreidimensionalen Tatbestandes in den zweidimensionalen optischen Eindruck schwerer ist, sondern weil plastisches Bilden die Urform künstlerischen Schaffens überhaupt darstellt, weil hier wie nirgendwo der Künstler das mystische Spasma des göttlichen Zeugens erlebt. Im Beginn des Schöpfungsmythus steht die Gestalt des aus einem Erdenkloß formenden Jahwe und im Beginn der Hesiodschen Theogonie der in gigantischer Zeugungsleidenschaft, in einem wahrhaft göttlichen Erosgefühl bildende Prometheus. Im Anfang war die Plastik.

Anders bei den Germanen. Aus dem Leib des erschlagenen Urriesen Ymir machen Odin, Wile und We die Welt. Sein Fleisch wird das Land, seine Knochen die Gebirge, sein Blut das Meer, seine Hirnschale die Himmelskugel. Nicht aus Erde werden die Menschen geknetet, sondern aus zwei Bäumen entstehen sie. Aus der Esche wird Ask, der Mann, aus der Erle Embla, das Weib. Man kann sich keine unplastischere, untastbarere Phantasie vorstellen. Alles ist hier maßlos, wogend, zerfließend, wie zerrissene Wolkengebilde, die im Gebirge des Nordens sich zu furchterregenden Gestalten auftürmen oder wie die dunklen Wälderschatten, in deren Tiefen die Unholde hausen.

Dieser grundsätzliche Unterschied zwischen orientalisch-antikem und nordischem Empfinden ist immer geblieben. Nie hat der nordische Mensch aus sich heraus das Wesen der Plastik zu erfassen vermocht, nie war sie ihm eine reine Angelegenheit des Tastsinns; als eine kubische, eine der Hand sich entgegenwölbende Schöpfung hat er diese Welt nie erlebt. Nicht grundlos war es im Norden, wo der Schnitzaltar entstand, auf dem Plastiken, nebeneinander in einer Ebene angeordnet, ihrer plastischen Einzelexistenz und Einzelfunktion entkleidet wurden, um einem Gemälde gleich malerische Dienste zu tun. Nicht grundlos war es der Norden, der die spätgotische Gewandfigur erschuf, auf deren zum unsinnlichen Schema eingeschrumpftem Leib das Gewand sich bläht, die Zipfel aufgewirbelt werden vom Wind und mitten im Schwung festgefroren scheinen. Es ist durchaus falsch, von der Plastik gotischer Faltenberge zu sprechen. Hier handelt es sich um das Lineament, dessen Wohllaut erlebt werden soll. Abtastbar ist eine gotische Gewandfigur nicht. Nur gesehen will sie werden. Mit dem Auge soll man dem Fluß ihrer Linien nachgleiten, den Rhythmus ihrer Schwingungen nachfühlen, hinein in die tiefen Schatten der Faltentäler und über die hellen Grate der Faltenberge.

Nicht anders im Barock. Nie war eine Epoche dem Wesen der Plastik ferner und ihren immanenten Gesetzen, die da sind Kubik, Statik, Dauer. Das Barock ist Illusionismus, ist Negation der Schwere, ist höchste Bewegung, Momentaneität. Eine Epoche, die alle Grenzen zwischen den Künsten aufhebt, die malerische Gebilde in plastische übergehen läßt, Wolken aus Stein oder aus vergoldetem Holz unter die Füße der Heiligen schiebt, und die immateriellen Strahlen des Lichtes in tastbare Formen zwingt, konnte wahre Plastik nicht hervorbringen.

Auch der Impressionismus konnte es nicht. Hier ist alles bewußt auf Sehwerte eingestellt. Der Name Rodin benennt die Epoche. Wie in der Gotik ist ihm der Lichteinfall alles. Das Licht arbeitet fast selbständig, gleichberechtigt neben dem Bildner. Das Augenblickshafte wird gezeigt, das ständig Wechselnde, Flackernde, Überraschende. Der Stein entzieht sich bewußt der Berührung. Man ist nie versucht, ihn abzutasten. Seine Epidermis spricht nicht zur Haut, sie stößt sie zurück und zwingt in die Ent-

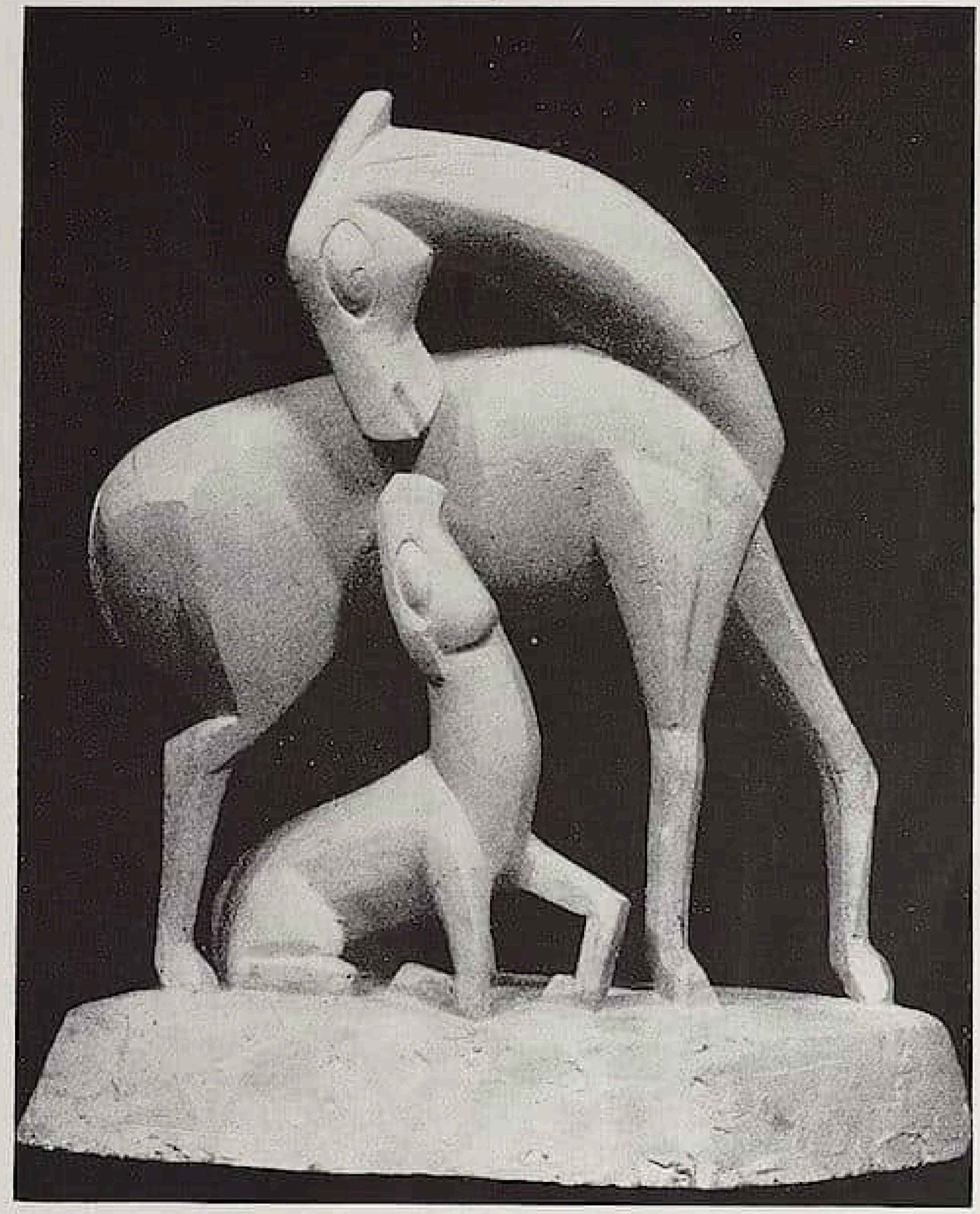
fernung. Da erst entsteht das Bildwerk. Geisterhaft tauchen diese nebulosen, unkörperlichen Wesen aus dem Stein empor und scheinen zu zerfließen wie sie entstanden. Da spürt man nicht die harte Wölbung eines Schädels oder die Massigkeit eines Rumpfes, keine runden Beinsäulen tragen den schweren Leib. Und selbst die Bronzewerke wehren die tastende Hand ab. Nur in der Distanz bauen sie sich auf, und in den dunkeln Höhlen ihrer zerrissenen Flächen schafft das Licht ein unstetes, erschütterndes Leben.

Es ist nicht uninteressant, daß auch Adolf von Hildebrand, der klassizistische Reformator, nicht loskam von der gotischen Tradition des Schnitzaltares. Seine Einansicht, die er fordert, ist die Einansicht des Schnitzaltars, ist die Überführung des Kubischen in den Flächeneindruck des Bildes. Aber der südfranzösische Maler Cézanne, in der alten griechischen Kolonie, erlebte wieder die Rundheit. „Man betrachte die Natur nach Zylinder, Konus und Sphäre", diese Worte stehen im Eingang der modernen Plastik. Jetzt werden die Dinge wieder fest und tastbar. Ein Apfel ist für Cézanne eine harte runde Frucht, ein Becher hat Tiefe, ein Mensch einen Körper, ein Haus vier Kanten, die räumlich empfunden werden wollen. War die Plastik malerisch gewesen, so wird der Maler Cézanne plastisch. Der Impressionismus war die Epoche der Malerei. Die neue Zeit, mag man sie nennen wie man will, ist die Zeit der Plastik. An die Stelle der Auflösung der Form ist die Steigerung der Form getreten, an die Stelle des Momentanen, Zufälligen, an eine einzige Situation Gebundenen, das Dauernde, Überzeitliche, das aufs typische Reduzierte, an die Stelle der malerischen, auf einen ganz bestimmten Lichteinfall berechneten Zerklüftung der Oberfläche trat ihre Vereinfachung, die Lösung von der doch nur malerischen Prinzipien entstammenden Einansichtsforderung und eine energische Durchführung des dreidimensionalen Prinzips, so daß im wesentlichen allein noch dem Tastsinn entspringende, nicht aber mehr ausschließlich auf Beleuchtung beruhende optische Empfindungen geweckt werden sollen. An die nordische Kunst der Vergangenheit konnte nicht angeknüpft werden. Dies ist gezeigt worden, und die klassische Antike war ausgeschöpft in zwei plastischen Regenerationszeiten. So kam man nach Ägypten und dem Osten. Es sind dies natürlich nicht die einzigen Gründe. Brünstig bietet der Westen den erschöpften Leib den ewig erneuernden Kräfteströmen des Ostens. Die Plastik aber fand bei ihm die große monumentale Form, die Bejahung der Masse und der Schwere, Vermeidung jedes Augenblickseindrucks, Richtung auf das Ruhende, Überzeitliche und Ablehnung jeder Vermengung malerischer und plastischer Prinzipien.

So ist es keine Willkür, wenn die neuere Plastik sich gen Morgen wendet. Man vergleicht den Archaisierungs- und Exotisierungsprozeß von heute gerne mit jenem der Spätantike, und oft, gleich Spengler, mit vernichtender Konsequenz; aber mag die Bewegung in ihren tiefsten metaphysischen Wurzeln jener auch verwandt sein, für die Plastik als solche traf sich das Wollen der Zeit mit ihrer urinnersten, dem eigenen Gesetz erwachsenen Forderung.

Hoetger! So wie er Kubik erlebte, hatte man sie in Deutschland, wo Maillol nie recht bekannt geworden, noch nicht gesehen. Aus den bewußt kraterlosen Gesichtern seiner Asiatinnen ist jeder Schatten gelöscht. Ihr Individualleben ist getilgt. Urhaft menschlich. Ewige Mütter und Schwestern des Lebenden. Es gibt Werke von Hoetger, deren erdenferne Ruhe der Geist der Veden umweht. Auf dieser Basis vollzog sich die Erneuerung der Plastik. Geht jene der Renaissance und des Klassizismus auf die Antike des 4. Jahrhunderts zurück, so erfrischt sich die heutige an den Schöpfungen des 6. Jahrhunderts, an Ägypten und am Osten. War aber einmal der Formenzwang der Vorbilder überwunden, so blieb die Erkenntnis des rein taktischen Charakters aller Plastik als unverlierbarer Gewinn zurück und ihr Sinn als Symbol des Überzeitlichen.

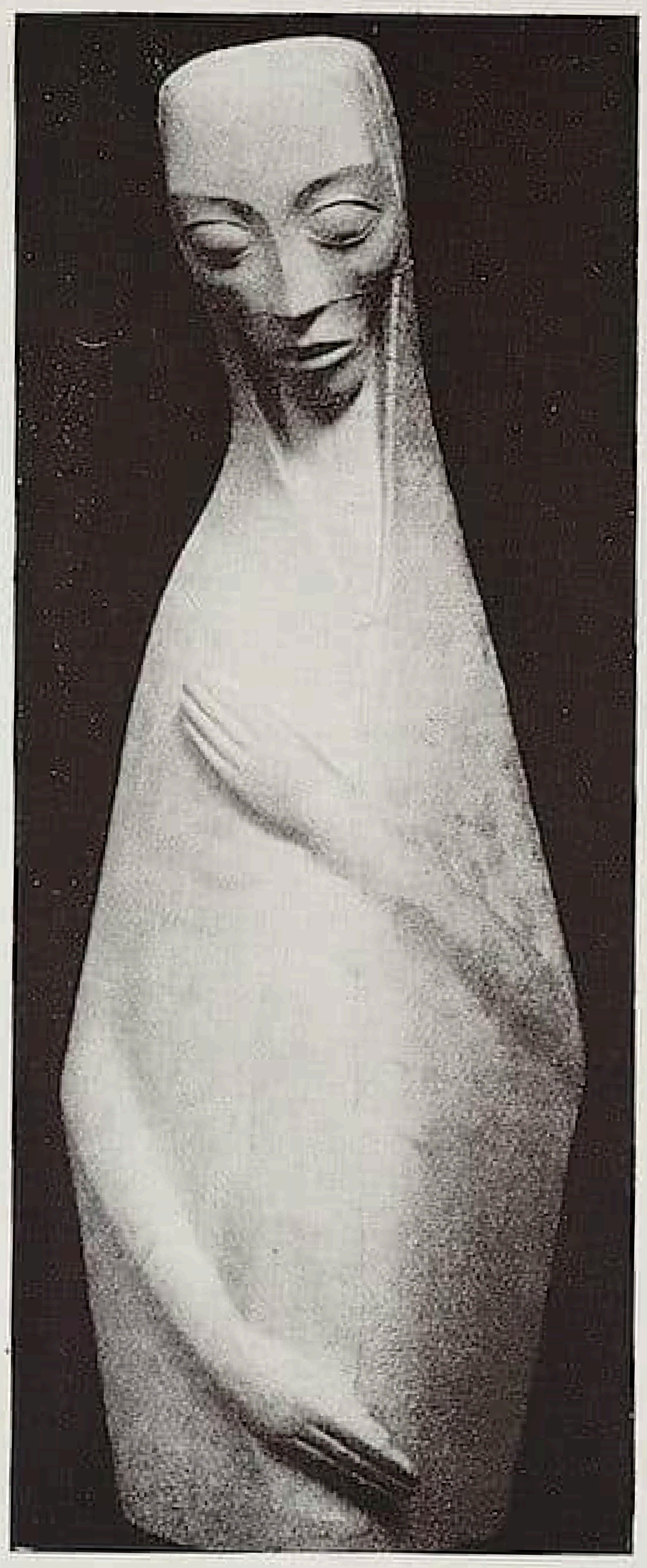
* * *



Emy Roeder. Pferde. 1919.

Emy Roeder. Frau aus dem Moor. 1918.

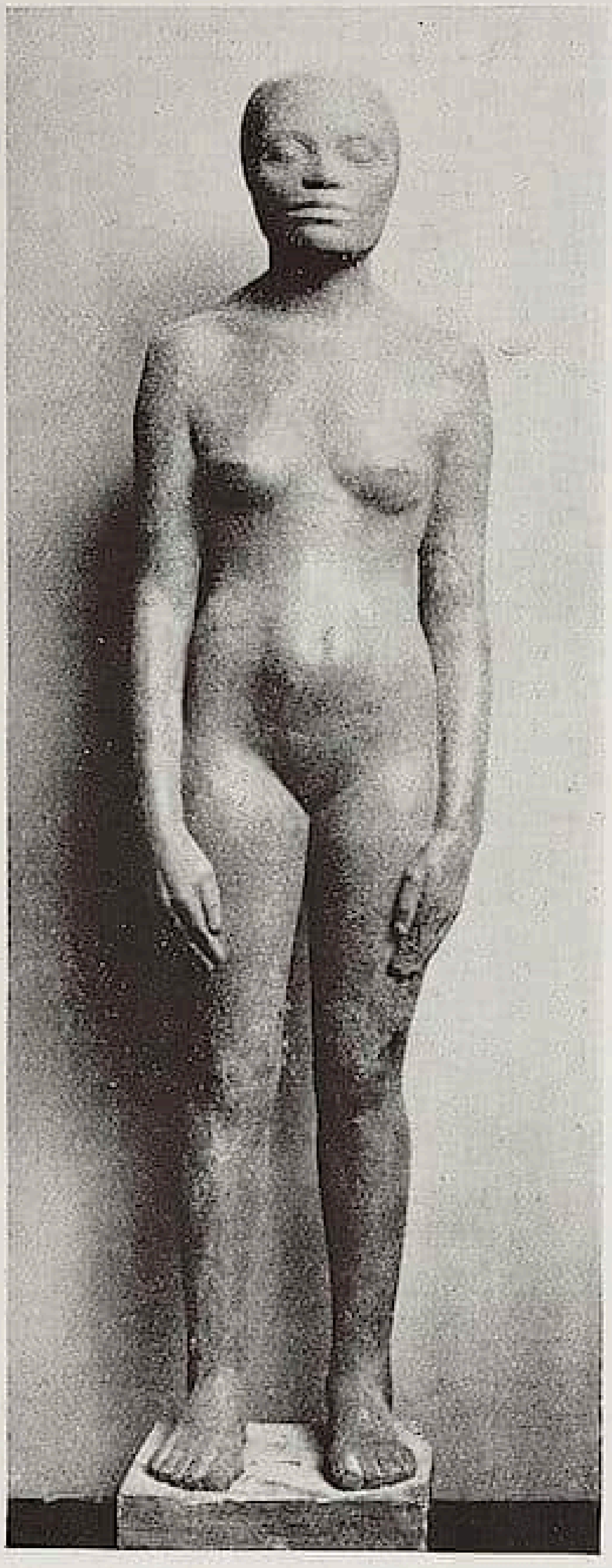
Das ſind die Bezirke, in denen das Schaffen der ehemaligen Hoetger-Schülerin, Emy Roeder, ſich bewegt. Von Anfang an iſt die Plaſtik als Kunſt des Taſtbaren begriffen. Nie kommen dagegen Verſtöße vor. Nirgends klafft die Maſſe, nirgends wird dem Licht Gelegenheit zu eigenmächtigem Spiel gegeben. Man findet keine gebrechlichen Formen, keine dünnen Gelenke oder leichte Gewänder. Das Haar wird als unplaſtiſch empfunden und entweder durch eine Kappe bedeckt oder kappenhaft zuſammengenommen, manchmal ornamental angedeutet. Die Grenzen des Handwerks werden deutlich gezeigt. Illuſioniſtiſche Täuſchung gibt es nicht. Ein Augapfel iſt rund, taſtbar. Die Konſequenz wird nicht umgangen. Den Blick durch ein ſchwarzes Loch zu ſuggerieren, wird abgelehnt. Plaſtik iſt Ruhe. Ihr Weſen widerſtrebt dem Momentanen, dem Wechſelnden, dem Überraſchenden. Von Anfang an hat Emy Roeder dies ge-



Emy Roeder. Schwangere. 1919.

fühlt. Die Körper ihrer Figuren stehen, sie sind auf ihren Beinen fest gegründet. Noch spürt man die ägyptischen Ahnen dieser Kunst.

Dann folgt die Blickbereinigung. Das lebende Modell wird von neuem studiert. Jeder Form wird nachgegangen, jede auf ihre Plastizität geprüft. Das Repertoire erweitert sich, die Beherrschung der Natur wird erlangt und dadurch die Befreiung von der Natur. Die Auseinandersetzung mit Hoetger beginnt. Sie setzt beim Porträt ein. Bewußt wird jede exotische Form vermieden. Der Aufbau des Schädels, sein Gefüge, seine Flächen und deren Verhältnis zueinander werden studiert, als wäre es das erstemal. Wie eine Stirn eigenwillig sich vorwölbt, ein Hinterkopf jäh abstürzt, Kinnbacken in ihrer malmenden Härte das Gesicht tragen, der Nase knochigknolliger Vorbau aus der Masse herausstrebt, dem wird nachgegangen. Aber alles wird in plastische Sprache



Emy Roeder. Pubertät. 1918.

übertragen. Unter den Händen weitet die Form ſich aus, wächſt und wird ruhig. Dieſe Beruhigung iſt den Porträtköpfen Emy Roeders eigen. Die Menſchen ſind auf ihr Grundweſen reduziert. So hebt ſich das Individuelle zum Allgemeinen, zum Typiſchen, aus dem Zufälligen wird das Notwendige, aus dem Momentanen das Dauernde.

Nicht anders die Entwicklung der Vollfigur. Nach teils exotiſierenden, teils naturaliſtiſchen Schwankungen der Frühzeit wird noch einmal vorausſetzungslos an den Akt herangetreten. Ähnlich wie beim Porträtkopf wird die Überwindung der Natur der Preis ihres Studiums. Vier Frauenfiguren entſtehen. Vier Stationen der weiblichen Paſſion. Sie rücken Emy Roeder in die erſte Reihe der zeitgenöſſiſchen Plaſtiker.

Man könnte ſowohl die Halbfigur des Mädchens als auch die Vollfigur Pubertät nennen. In beiden ſpricht ſich dasſelbe aus. Die Arme feſt an den Körper gepreßt, als zöge

es sich vor dem Unbekannten in sich zusammen, blickt das Mädchen ins Weite. Die Formen sind überaus herb, fast dürftig. Nirgends weiche Rundlichkeiten, nirgends jene jugendliche Fülle, die sich mit dem traditionellen Begriff des erblühten Mädchens verbindet. Denn erblüht ist dieses Mädchen noch nicht. Es erwacht erst. Noch hat der Körper alle Eckigkeiten der Übergangszeit und der Geist die völlige Unberührtheit. Eben fällt das Kindsein ab, Stück für Stück, und Dunkles erfüllt mit qualvoller Ahnung. Wie hier der Vorwurf erst in der Halbfigur angegriffen wurde, um dann noch einmal in der Vollfigur gelöst zu werden, so ist das Thema der Kindtragung ebenfalls zuerst in einer Halbfigur aufgenommen worden. Beide Frauen blicken in sich hinein und horchen nach innen. Man denkt bei der „Frau aus dem Moor" unwillkürlich an die Madonna der alten Kunst, die in sich hineinsinkend die Botschaft empfängt. Weit öffnen sich die schauenden Augen vor dem Mysterium, das sich in ihr vollzieht. Die Vollfigur führt weiter. Aus der Empfangenden ist die Hochschwangere geworden. Der gewölbte Leib trägt einen Heiland. Die Züge des Gesichtes sind noch schärfer und gedrängter, alle Formen sind eingeschrumpft, damit das Neue wachse. Ganz dünn sind die Arme und legen sich schützend vor den Dom des Leibes. Aus der beglückten Erschütterung ist die tiefe Schwere innerer Ahnung geworden. Aber der Kopf ist leicht geneigt: ecce ancilla domini. In dieser Gestalt, die letzte des bisherigen Roederschen Schaffens, ist ein Höhepunkt erreicht.

Auch plastisch vollzieht sich in der Frauenreihe eine Entwicklung. Die Form reduziert sich immer mehr. Der zerstreuende Akt wird verlassen, und die menschliche Gestalt durch ein bewußt unstofflich behandeltes Gewand zusammengefaßt. Nicht einmal die Einziehung des Halses wird mehr konzediert oder die Ausbauchungen des Haares. Neben das Erlebnis der abtastbaren Form ist nunmehr jenes der großen geschlossenen Masse getreten und die Idee der plastischen Isolierung im Raume. Ewig einsam sind die Menschen. Jeder wandelt in seinem Bezirke. Unsichtbar trägt er seinen Raum um sich. Sonderbar, im großen, kollektiven, sozialen Zuge der neueren Kunst führt die Plastik immer wieder auf die Einsamkeit des Individuums. Wahre Plastik ist unsozial. Eine Figur wie die Schwangere zwingt auch in die Ferne wie eine Figur Rodins, aber nicht aus visuellen Gründen. Sie ist sublimierte Plastik. Sie ist Auflösung des Stofflichen in der Idee, sie ist Objektivation des Unendlichen im Endlichen. Niemand wird mehr jene charakteristische Tastsensation in Daumen und Zeigefinger vor einem solchen Werke empfinden. Der absolute Raum umschließt es und trennt es vom Reiche des Greifbaren. Aus der sensualistischen Plastik hat sich die ideelle Plastik erhoben.

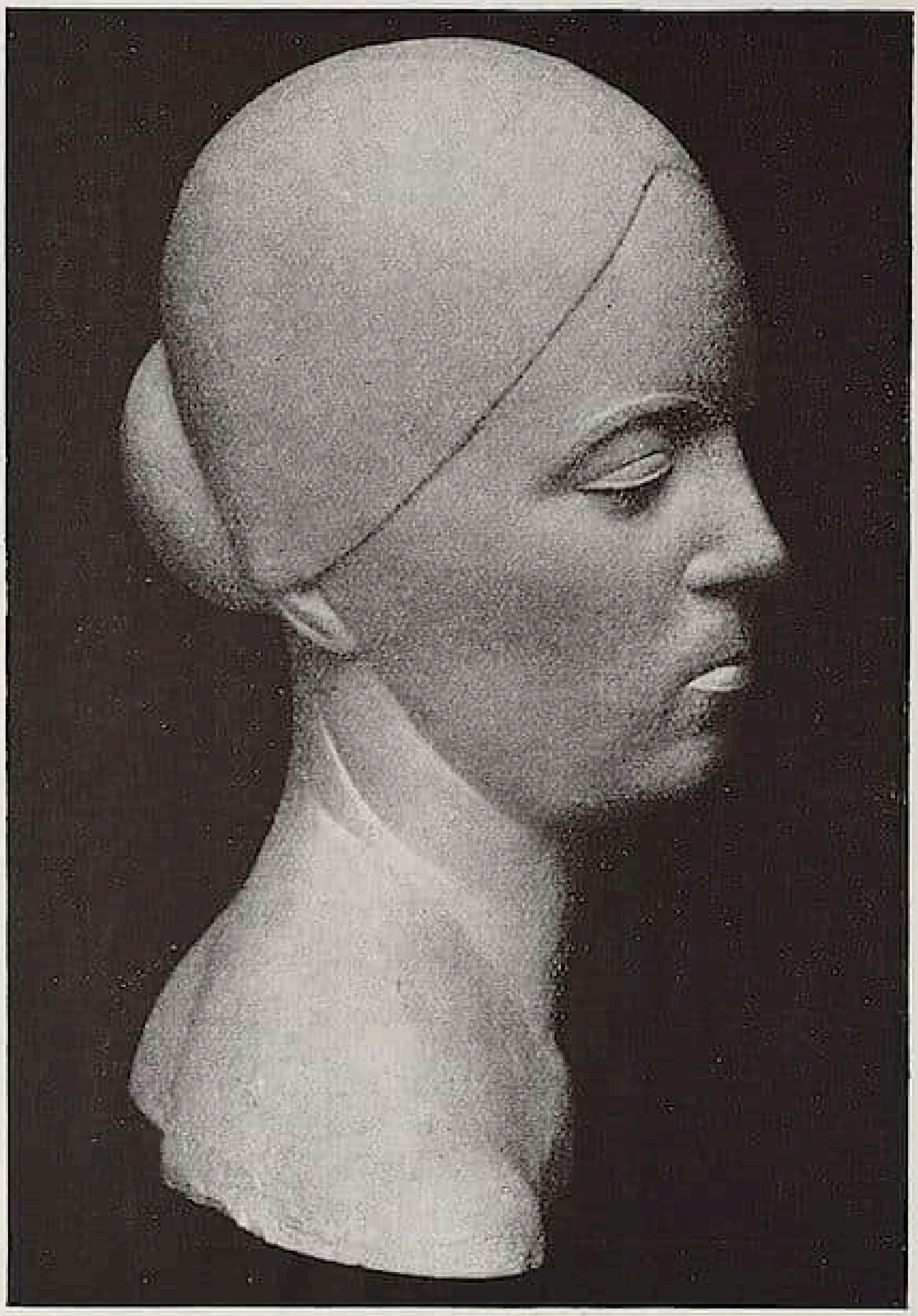
Neben der gezeigten Entwicklungsreihe geht eine zweite. In ihr geht Emy Roeder dem Problem der Bewegung nach. Durch die ganze moderne Plastik klafft ein Riß zwischen Monumentalplastik im Sinne unbedingter Ruhe und Beharrung und Bewegungsplastik im Sinne höchster Rhythmisierung. Beidem liegen Elemente der heutigen Kultur zugrunde. Östlicher Quietismus und Kontemplation und westlich-gotische Unruhe und Extension. Das, was man mit dem Namen Expressionismus bezeichnet, ist dem letzteren am nächsten. Ich nenne Archipenko und Fiori. Das Extatische, vom inneren Zwang Aufgeschleuderte, was sich in brünstiger Torsion aus sich selbst heraus zu winden strebt, in der rasenden Bewegung der Großstadt sein Gleichnis findet, in den blitzschießenden Schnellbahnen, den sich überstürzenden Häuserkatarakten, und dem Sausen der in den Schwung der Straße hinausgestoßenen Menschen. Der westliche Tatenmensch, der von Aktion zu Aktion eilt, ist der Vater dieser Kunst, er ist aber auch nur der Sohn der Gotik und des Barock. Genau dieselbe extatische Formensprache hier wie dort. Die

Windung spätgotischer Heiligen, der Vertikaldrang der mittelalterlichen Kathedralen, deren Streben und Bögen neurasthenisch emporschießen, um rechts und links atemlos ihre Krabben abzuwerfen, die in die Höhe gezogenen, in qualvoller Unruhe sich drehenden Figuren, die auseinanderfahrenden Giebel, die aus dem Gebäudeblock eigensinnig nach vorne stoßenden Risaliten, kurz die ganze betäubende Orchestrierung des Barocks ist dem Empfinden der expressionistischen Bewegungskunst innig verwandt, ja man darf wohl sagen, diese ist die legitime Erbin jener.

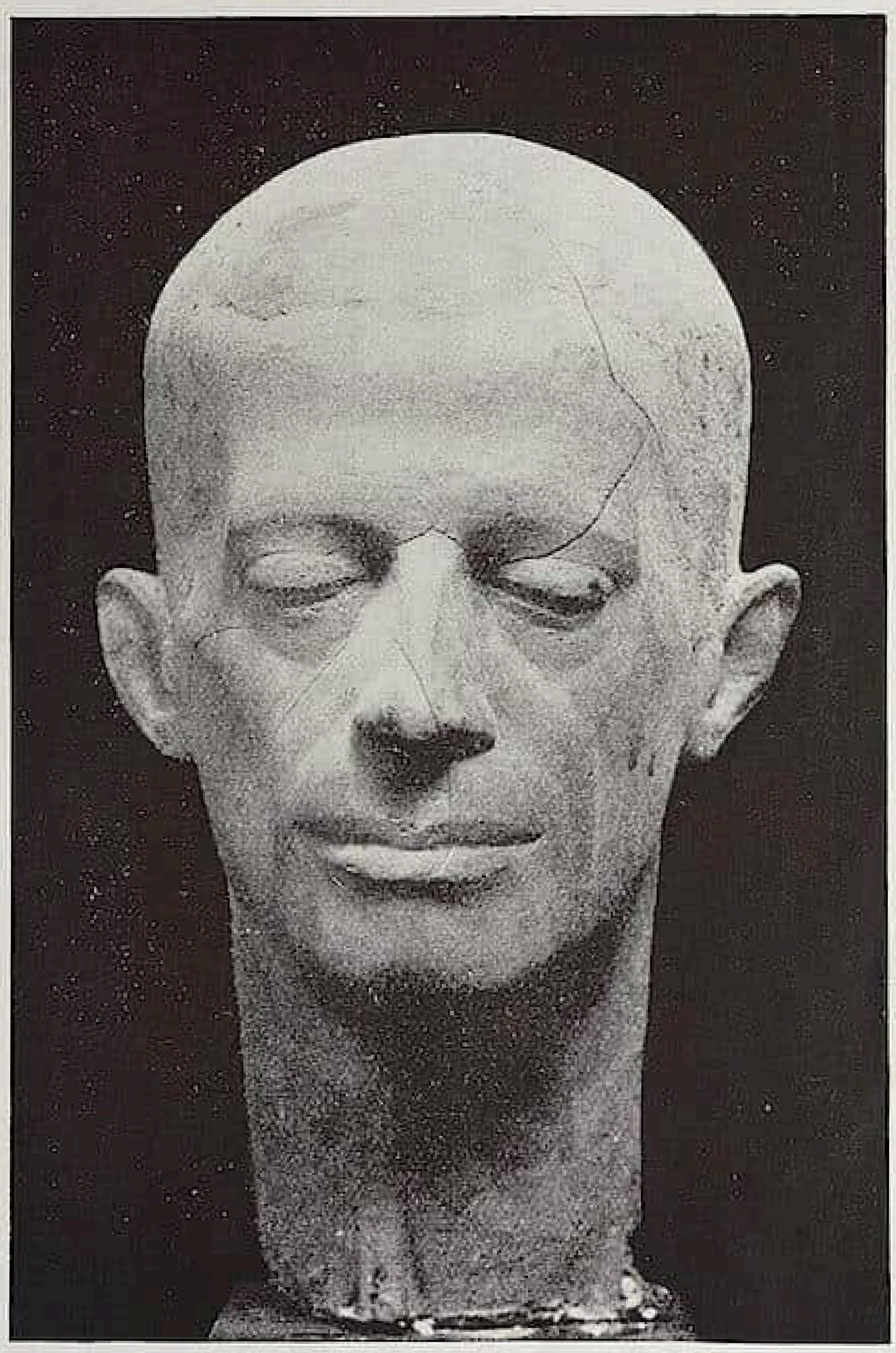
Was die Antike dem von der Erschütterung der Kreuzzüge erschöpften Gotiker und dem vom Rausch der Gegenreformation ernüchterten Menschen des 18. Jahrhunderts war, was die Italienfahrten für den zerquälten Nordländer bedeuteten, das ist heute die östliche Kunst für den Europäer. Er sieht sie, wie Dürer die italische Schönheit gesehen, als eine Kunst des reinen Seins, jener überirdischen Ruhe, die ihm versagt ist. Immer wieder muß der nordische Mensch sie suchen, immer wieder von ihr seine Erlösung erwarten. Aber immer wieder treibt ihn sein eigenes Blut zurück zu den gotischen Gebilden seiner Heimat. Der Riß in der modernen Plastik ist der Riß in der Seele des Nordländers überhaupt. Auch im Schaffen Emy Roeders ist er spürbar. Ein Beispiel ist die Figur des Knaben, ein Frühwerk. Die sich in Lebensqual windende Linie wird nicht wie in der Gotik in transzendentalem Drang nach oben über sich selbst hinausgetrieben, sondern fließt ruhefindend in sich selbst, in das eigene Sein zurück. Ein ins Östliche transponierter Euphorion.

Zweimal hat Emy Roeder das Problem aufgenommen, zwei Pferde in Beziehung zueinander zu bilden. In der letzten Fassung, die hier gegeben wird, siegt wieder östliches Sein über westlichen Bewegungsdrang. Das Augenblickshafte eines momentanen Zustandes ist gelöscht durch die Aufhebung des Vorwärtsductus in der Rückwärtsbewegung des Kopfes. Dazu tritt eine weitgehende Abstraktion. Die Linie läuft in sich selbst zurück, beruhigt aufgenommen von der breit gelagerten Masse des jugendlichen Pferdeleibes. Symbolhaft erklingt das Thema der Mütterlichkeit, urhaft, ewig, Mensch und Tier gemeinsam. Das Individuelle ausgeweitet zum Allgemeinen, Mensch und Tier verbunden im Prinzip des Lebens.

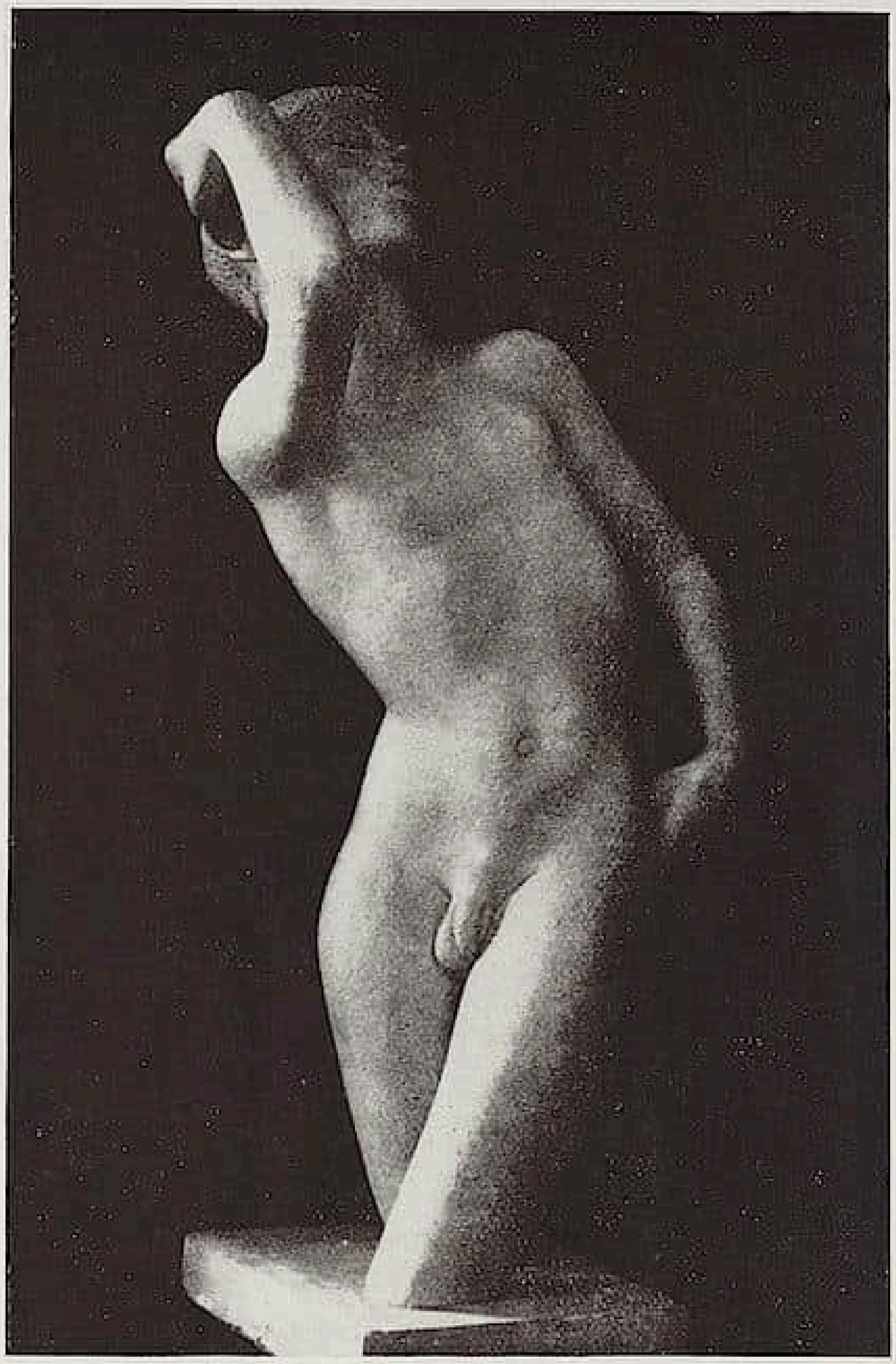
Emy Roeder. Krippe. 1916.



Emy Roeder. Die Tänzerin S. 1914.



Emy Roeder. Bildnis W. 1918.



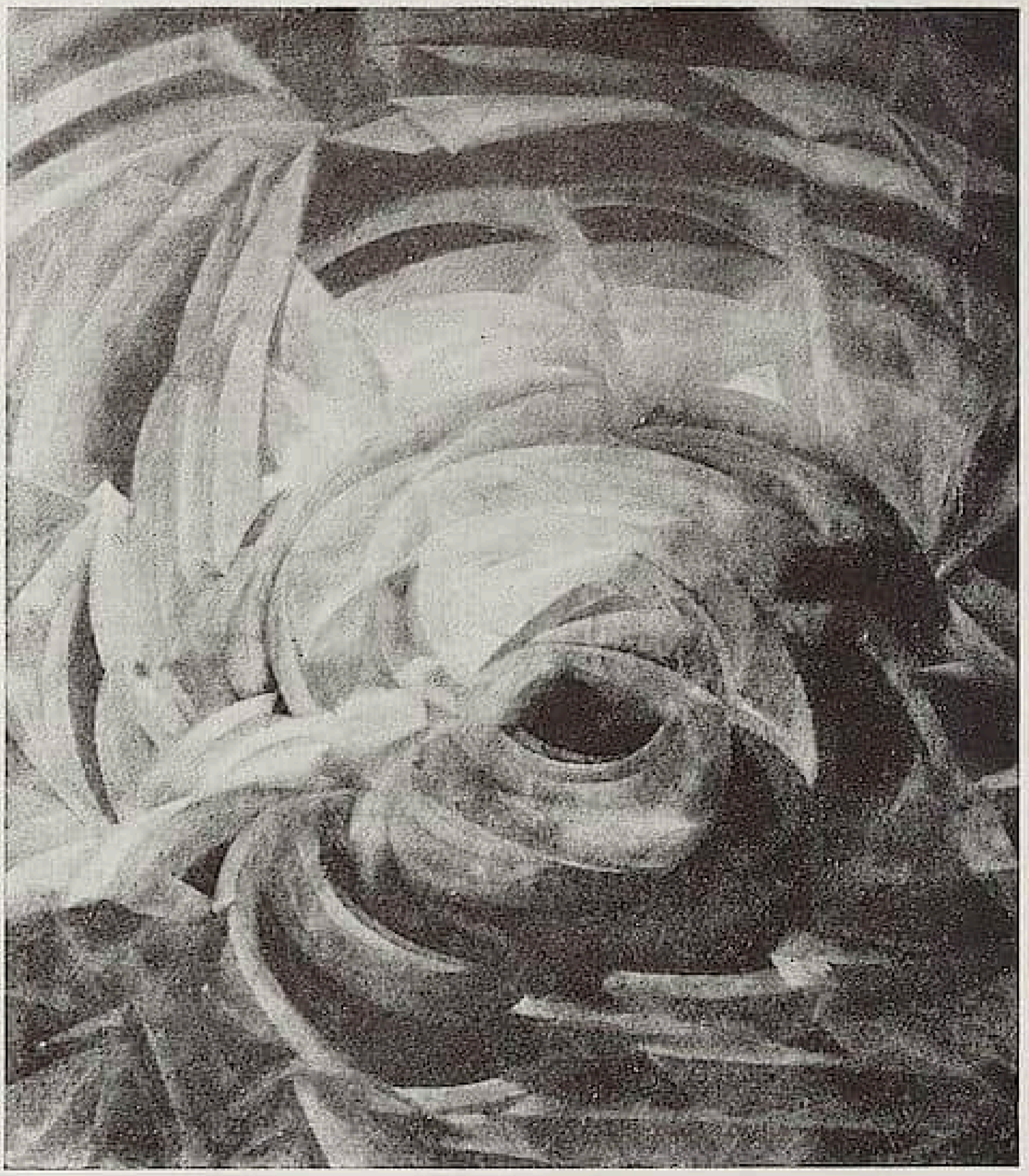
Emy Roeder. Knabentorſo. 1915.

Emy Roeder. Mädchenbüste. 1918.

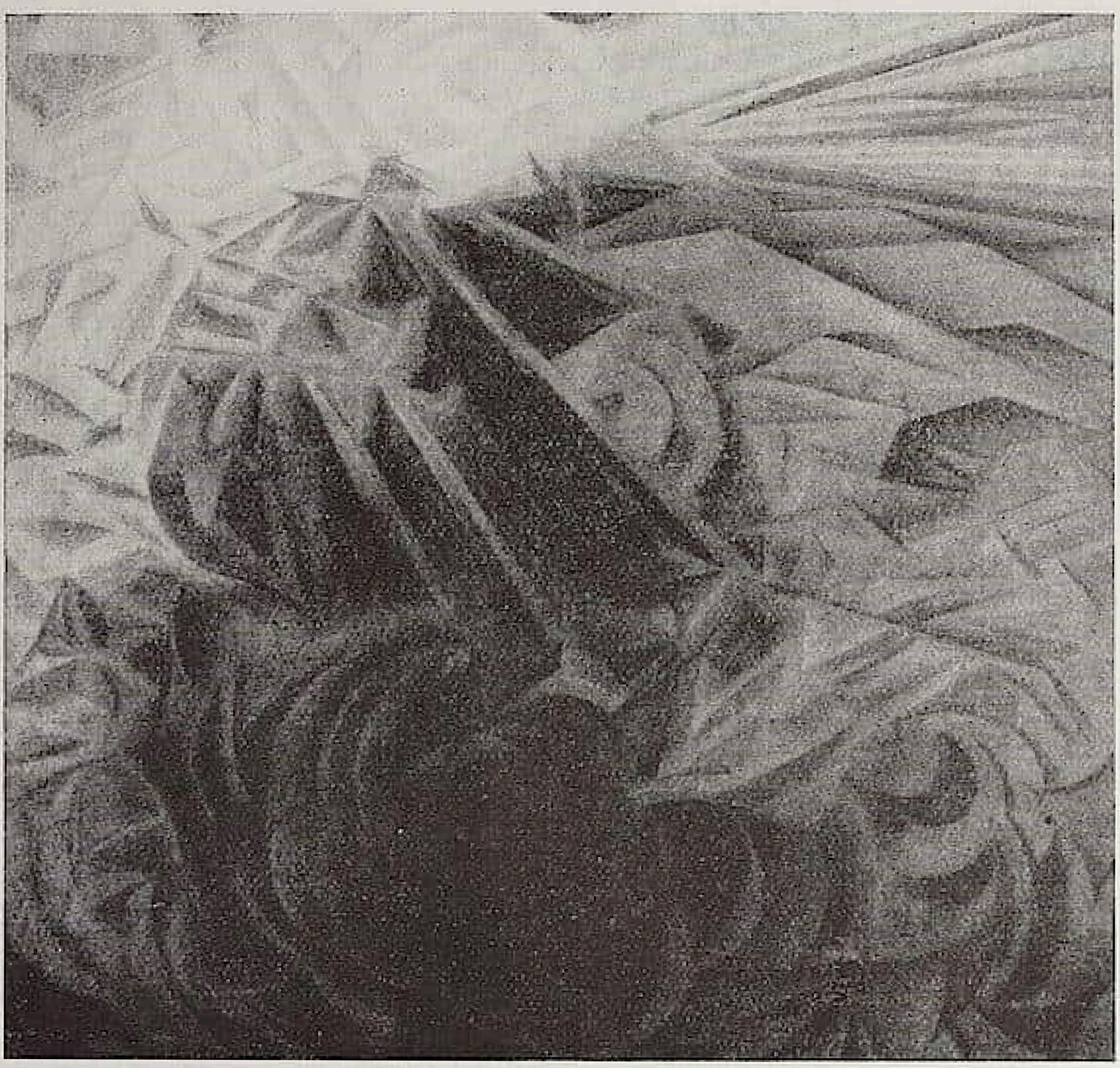
Walt Laurent

Mit 2 Abbildungen | Von THEODOR DÄUBLER

Kandinsky ist der radikalste Kolorist! Ihm kommt es nicht nur, wie schon den Impressionisten, fast gar nicht auf das Gegenständliche an, sondern er schaut es überhaupt nicht mehr. Seine Farben atmen, pulsen absolut gesetzt: sie fiebern, ohne Begebenheiten zurecht tuschen zu müssen. In ihnen gibts seelische Ebbe und Flut. Sie umschreiben, ergänzen nichts: sondern sind. Sie leuchten, verströmen, erträumen sich selbst: verzaubern, entwundern zugleich. Der Russe Kandinsky ist heute schon bekannt, wird wenig verstanden: aber stark bekämpft, sogar verhöhnt, was schon allerhand zu bedeuten hat. Der Deutsche Walt Laurent, von ihm ganz unbeeinflußt, steht bestimmt zu ihm polar. Folglich sind beide Künstler, ohne es zu wissen, voneinander abhängig. Oder besser gesagt: einander anhängig. Walt Laurent kennt kaum einer. Er wird noch nicht angegriffen, geschweige denn irgendwie lebhaft empfunden. Seine Vision wirkt viel gefügter, formstrenger, man möchte sagen: zeichnerischer als die des bedeutenden Russen. Trotzdem ist auch Laurent: Mensch der Farbe. Dies vor allem! Zugleich aber auch noch Zufallskubist. Ich meine das bei diesem logischen, gesetz-



Walt Laurent. Komposition. November 1918.



Walt Laurent. Komposition. Mai 1919.

mäßigsten Künstler im Sinne von nicht schulmäßiger Kubist. Insofern er aber doch einer ist, muß man das einem Zufall zuschreiben, keinem Drinstehn in der Entwicklung dieser Richtung. Es gibt vielleicht Zerfallskubismus und zugleich Aufbaukubismus; es handelt sich um die Betrachtungsweise, durch die man an ein solches Werk von entscheidender Bedeutung herantritt! Die kubistischen Elemente bei Laurent wären jedoch vorhanden, ohne daß er jemals einen Picasso, einen Braque, Gleizes oder Metzinger hätte sehen müssen. Ihm liegt das Abstrakte durchaus im Blut! Oft schöpft er Explosionen: geometrische Granatensplitter, hervorgebrochen aus einem intensivsten Farbenkern, rhythmisieren sich da zu einem Bildganzen. Also doch etwas vom Zerfallkubismus? Vor allem steht eines sicher: er ist kein Würfelkünstler! Auch kein Traumgaukler: er weiß Trümmer Traum als Einheit zu organisieren, absolut einzusetzen. Er versteht's, gestaltlosem Chaos ein Rückgrat zu geben: er kennt die Geheimnisse der Struktur einer Gräte. Auch die der Rippe. Ja, festigende Rippen legt er um seinen Farbenrausch. Purpurnes Fieber kann er zum Blutwerden anleiten. Seinen Gerippungen, elastischen Verkörperungen, voll von Atemmöglichkeit für Farben, stellt er männlichst trotzige Basaltungen in der eignen Seele entgegen. Korngelbe. Frühlingsgrüne. Er weiß: die

Welt muß schließlich doch zerfallen! Der Apostel Paulus aber spricht einmal von dem, der die Welt trotzdem zusammenhält. Um seine tellurische Zentrifugalwelt legt nun auch Laurent Ringe oder sogar Dauben. Viertelringe, die gerippbaft rhythmisiert werden müssen. Und das alles ereignet sich durch Manneskraft. Sie wird in seinem Gesicht, vor unsern Sinnen, zu starker Zucht gehämmert. Das weibliche Element ist ihm farbenreiche, farbendurchbrodelte Chaotik, die erst zur Gestalt gezwungen werden muß. Nicht ein Ereignis stellt er vor uns, sondern den schöpferischen Prozeß. Keinen Apollo, keinen Zeus bringt er: Titanenarbeit ereignet sich vor unserm Hingesinntsein in das Versenktbleiben dieses Farbenbändigers. Also Laurent steht der Musik recht nahe. Er versucht es, ebenso wie Kandinsky, wie in der Dichtung einigemal August Stramm, die Wehen der Geburt bei eignem Werkvollbringen zu geben. Er hat den Aufstieg durch die Zeit: noch deutlicher als die Futuristen! Darum, nicht aus literarischen Gründen, kann seine Kunst dichterisch, besonders aber musikhaft genannt werden. Mit Musik, die sich uns durch Töne darbringt, hat solche Malerei jedoch nichts zu tun. Laurent ist durchaus Augenmensch, daher hat er auch seinen Pilger eigentlich als Riesenauge, das eine undeutliche Gestalt durch die Welt trägt, gestaltet. Er sehnt sich, ganz Seele, nach einem Ziel. Das Ziel springt jedoch auch diesem Menschen, der sich in undeutlichem Grün durch Blau hindurchtappt, entgegen: ins Auge. Jeder Vorgang, der sich folgerichtig, nacheinander, als sein Erlebnis, abspielt, bleibt immer ein Ereignis durch scharfes Sehen. Sonst würde Laurent nicht malen.

Er ist einer der wenigen Künstler, in denen sich spontan eine junge Möglichkeit für die Zukunft ankündigt.

DER KUNSTSAMMLER

Von Sammelwesen und Kunstereignissen

Gotische Elfenbeine

Von OTTO PELKA
Mit 10 Abbildungen

Trotz aller wichtigen Ergebnisse, die in den letzten Jahren angestellte Untersuchungen über das Formproblem der Gotik auch für die plastische Kunst zutage gefördert haben, sind doch manche Fragen noch ungeklärt geblieben, weil die Fragestellung eine ausschöpfende Antwort erschwerte, wenn nicht verhinderte. Indem man das Hauptgewicht auf die Stilpsychologie der Architektur und der Monumentalplastik legte, übersah man jene Erscheinungen der Bildnerei, die ein von der raumgestaltenden Kunst und ihrem Zubehör unabhängiges Leben zu führen bestimmt waren. Das waren in erster Linie die Elfenbeinschnitzereien, in gewisser Beziehung aber auch die Holzplastik der Altarschreine.

In der Entwicklung der gotischen Elfenbeinplastik liegt um die Mitte des 14. Jahrhunderts ein Wendepunkt für die Reliefschnitzerei. Vergleicht man aus dieser Zeit stammende Arbeiten mit solchen Werken, wie sie aus der sogenannten Werkstatt der Marienaltärchen (Abb. 1) hervorgegangen waren oder mit dem Diptychon von Soissons aus der zweiten Hälfte des vorangehenden Jahrhunderts (Abb. 3) und den ihm verwandten Tabernakeln aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts (Abb. 2, 4), so wird man ohne weiteres den grundsätzlichen Unterschied bemerken, der sie nicht etwa ausschließlich im Hinblick auf die Qualität der Technik voneinander trennt.

Die Vorzüge der Plastik des ausgehenden 13. Jahrhunderts hatten in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts willige Nachahmung gefunden. Und solange Meister am Werke waren, die ein intuitives Verständnis für die Schöpfungen der monumentalen Plastik hatten, selbst wenn deren Kenntnis ihnen aus zweiter Hand hauptsächlich auf dem Umwege über die Miniaturmalereien vermittelt wurde, entstanden Arbeiten, die in ihrer natürlichen Anmut, der harmonischen Gestaltung der Gewandfiguren, der Einfachheit und Vornehmheit ihrer Bewegungen und der reizvollen Zartheit der Motive, sowie in einer nicht absichtslosen Ökonomie der Szenenauswahl und in der Beschränkung auf eine zum Verständnis des Vorganges notwendige Personenzahl immerhin auf einer beachtenswerten Höhe standen. Freilich, zu dem Range selbständiger Kunstwerke erhoben sich diese Tabernakel nie, weil ihren Verfertigern zur vollen künstlerischen Reife das Schöpferische einer fruchtbaren Phantasie, die Kraft unmittelbarer künstlerischer Anschauung fehlte.

Ein kurzes Eingehen auf die Hauptstücke der bereits erwähnten, sich besonders geschlossen heraushebenden Gruppen, die der Werkstatt des Diptychons von Soissons und die der Marienaltärchen soll die sich anschließenden Ausführungen über die seit dem zweiten Drittel des 14. Jahrhunderts entstandenen Reliefs bestätigen. Ein älteres Stück der Soissons-Werkstatt, die ihren Namen von dem einzigen Werk hat, das nachweislich bis zu seiner Übersiedelung nach London in Soissons, seiner vermutlichen Heimat,

Abb. 1. Triptychon aus der Werkstatt der Marienaltärchen. Französisch; erste Hälfte des 14. Jahrh. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

sich aufgehalten hat (Abb. 3), ein Triptychon aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts im Viktoria- und Albert-Museum (Abb. 2), zeigt ein Stilgefühl, das sich unzweifelhaft an den Schöpfungen der Monumentalplastik geschult hat. Nichts Übertriebenes oder Gekünsteltes macht sich in der Wiedergabe der Gewänder und ihrer Fältelung bemerkbar. Die menschlichen Gestalten sind ausdrucksvoll nicht sowohl in den Gesichtszügen, die in dieser Zeit noch nichts an sich haben von der scheinbar gewaltsamen Mimik der späteren Gotik; die seelische Erregung findet einzig und allein in einer noch dazu zurückhaltenden Geste ihren angemessenen Ausdruck.

Dieselbe abgeklärte Ruhe, ein Hinausgehobensein über zeitliche Zufälligkeiten und ein Aufgehen in der Zeitlosigkeit charakterisiert die Altärchen aus einer anderen, etwa der gleichen Periode angehörenden Werkstatt. Künstlerisch halten sie einen Vergleich zu ihren Gunsten mit den Soissons-Arbeiten nicht aus. Sie wahren, auch in ihren spätesten Stücken, die Kontinuität der Überlieferung des 13. Jahrhunderts und bleiben unberührt von der Entwicklung, die das 14. Jahrhundert in der Richtung auf die Darstellung dramatisch bewegter Vorgänge nimmt (Abb. 1). Dieser Konservatismus und die Mittelmäßigkeit mancher späten Stücke, auf die von anderer Seite bereits hin-

Abb. 2. Triptychon aus der Werkstatt des Diptychons von Soissons. Französisch; zweite Hälfte des 13. Jahrh. London, Viktoria- u. Albert-Museum.

gewiesen ist, legten die Vermutung nahe, daß diese Werkstatt in einer größeren Entfernung von Paris, etwa im Süden Frankreichs, wohin der Einfluß der hauptstädtischen Kunst nicht mehr reichte, beziehungsweise wo er sich nur sehr langsam einbürgern konnte, beheimatet gewesen sei; eine weitere Meinung geht dahin, daß, mit Rücksicht auf den germanischen Zug, der in den rundlichen Gesichtsbildungen auf mehreren dieser Altärchen gesehen wird, der Ursprung in dem unter flandrischem Einfluß stehenden Nordosten Frankreichs, etwa in der Champagne oder in Burgund zu suchen sei. Wie dem aber auch sein mag, das eine steht unleugbar fest, daß sie die künstlerische Anschauung des 13. Jahrhunderts in bezeichnenden Beispielen wiedergeben.

Auf der andern Seite aber lassen diese und ähnliche Arbeiten der Soissons-Gruppe (Abb. 4) erkennen, wie mit dem zu Ende gehenden Jahrhundert die Qualität unter einer in die Breite gehenden Produktion zu leiden beginnt. Der Stil wird flach und unpersönlich; das Schema, die Schablone drängt sich vor, um sich schließlich ganz in den Besitz der Herrschaft zu setzen. Dieser Zeitpunkt trat etwa mit dem ersten Drittel des 14. Jahrhunderts ein.

In der hohen Kunst indes waren schon Kräfte am Werke, die sie von diesem Druck der Formel befreien sollten. Eine gesteigerte Naturbeobachtung kennzeichnet die Arbeiten der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, und sie äußert sich in einer dramatisch bewegten Haltung der handelnden Personen, die weit entfernt ist von dem ruhigen Gleichmaß in der Darstellungsweise der Vergangenheit. Wenn auch die Ikonographie fast die gleiche bleibt, so wird sie doch mit einem neuen Leben erfüllt.

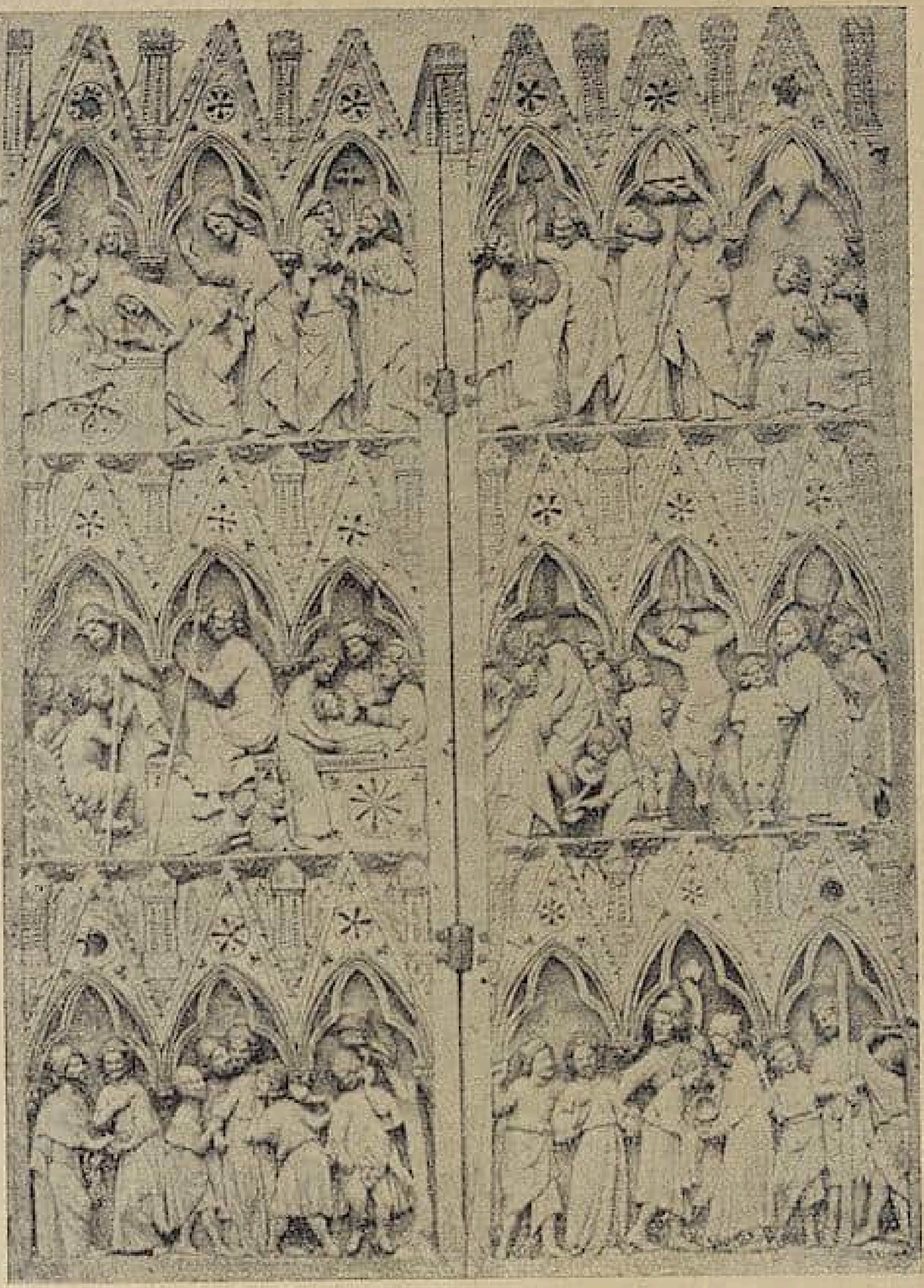


Abb. 3. Sogen. Diptychon von Soissons. Französisch; Ende des 13. Jahrh.
London, Viktoria- und Albert-Museum.

Wie vollzieht sich dieser Umschwung, wo nimmt er seinen Ausgang? In meinem vor kurzem erschienenen Handbuch „Elfenbein", dem auch die hier veröffentlichten Abbildungen entnommen sind,[1] habe ich bereits darauf hingewiesen, daß man wohl nicht mit Unrecht dieses Streben, dramatisch zugespitzte Höhepunkte der Handlung darzustellen, auf die wachsende Volkstümlichkeit der kirchlichen Schauspiele, der Mysterien, zurückgeführt hat.[2] Denn bisher hatten die Elfenbeinschnitzer, um die es sich hier nur handelt, wohl kaum oder sehr selten unmittelbar nach der Natur gearbeitet, sondern durchgängig

[1] Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler, Band 17. Verlag von Richard Carl Schmidt & Co., Berlin, 1920.

[2] Trotz E. Lüthgen, Niederrheinische Plastik. 1917. S. 8ff.

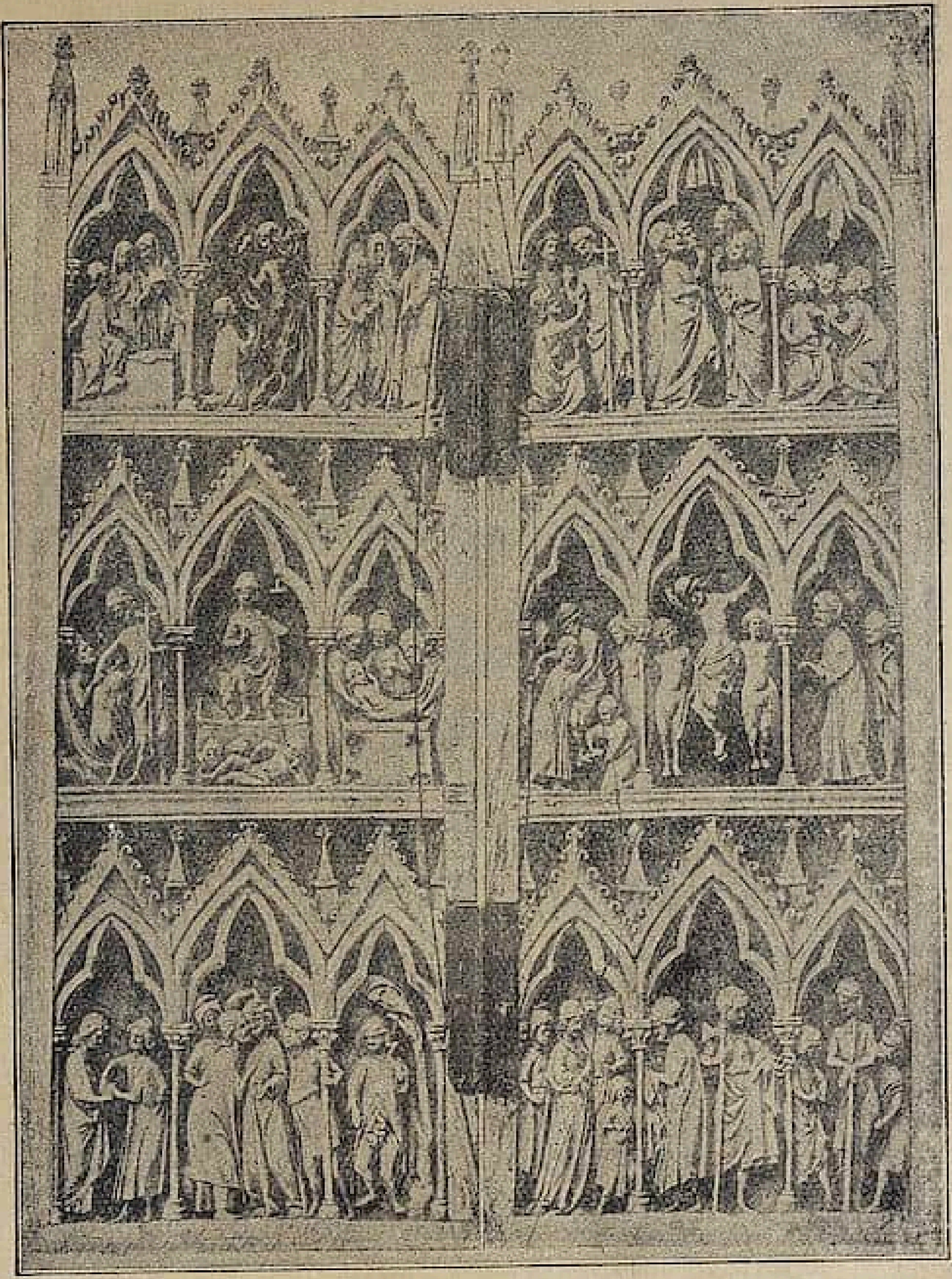


Abb. 4. Diptychon der Soissons-Familie. Französisch; Ende des 14. Jahrh.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

nach gemalten oder gezeichneten Vorlagen, die ihnen die Handschriftenmaler lieferten. Aus den Darstellungen der geistlichen Spiele aber, deren textlicher und szenischer Apparat sich im Laufe der Zeit immer mehr vergrößerte, gewannen sie eine lebendigere Anschauung als aus den von ihnen bis dahin fast ausschließlich als Vorbilder benützten bildlichen Schilderungen. In den Vorgängen auf der Bühne trat ihnen die Bewegung der Körper und Massen leibhaftig vor Augen. Und wenn man bedenkt, daß diese kirchlichen Dramen vor Zuschauern gespielt wurden, die in ihrer überwiegenden Mehrzahl den breitesten Kreisen des Volkes angehörten, deren Aufmerksamkeit also nur durch starke Mittel erregt und wachgehalten werden konnte, so erhält man eine ungezwungene Erklärung für die Neigung der neuen Stilrichtung zu affektreicher Bewegtheit. Eine weitere Eigentümlichkeit dieses jüngeren Stiles hat wohl ebenfalls

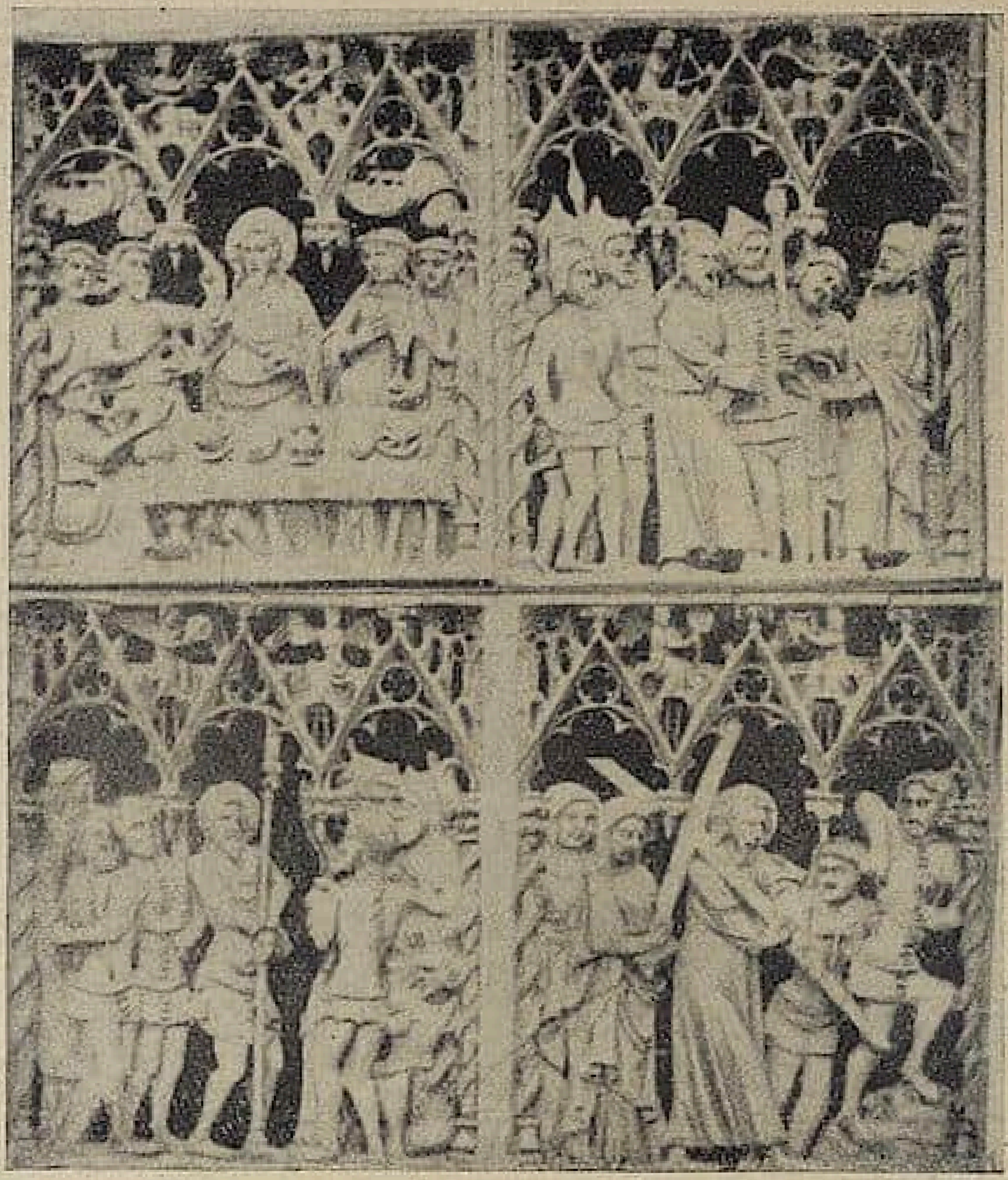


Abb. 5. Teile eines Diptychons. (Durchbrochener Hintergrund.)
Französisch; Ende des 14. Jahrh. London, Viktoria- u. Albert-Museum.

ihren letzten Grund in der angedeuteten Erscheinung des kirchlich-religiösen Lebens, das ist ein nicht in einer inneren Notwendigkeit begründetes Hinausgehen über die zum Verständnis des dargestellten Vorganges erforderliche Personenzahl durch Hinzufügung von Zuschauern, die in lebhafte Beziehungen zu den handelnden Hauptpersonen treten.

Daß ich mit dieser Anschauung auf dem richtigen Wege war, beweist mir ein Aufsatz von V. Curt Habicht,[1] den ich an dieser Stelle zu erwähnen nicht unterlassen kann, in dem die burlesken Züge in den geistlichen Spielen auf die Auswirkungen des antiken Mimus zurückgeführt werden: „Leben, Bewegung, Ausdruck, Gestik und Physiognomik kamen nur in die Stellen und Rollen, die mit Mimengut schalteten oder direkt von Mimen geschaffen (zweifellos auch gespielt) wurden. Und gerade diese Vorzüge suchten die mittelalterlichen Künstler, und wo sie sie fanden, stellten sie sie auch dar. Schon aus diesen Gründen ist es unangebracht, von Höhe und Verfall des künstlerischen Ausdrucks zu reden und eine auf formaler Grundlage allein aufgebaute Vervollkommnung anzunehmen“ (a. a. O. S. 49). „Man darf in den geistlichen Spielen also nicht nur eine wesentliche Quelle erblicken, aus der die bildenden Künstler immer

[1] „Die geistigen Grundlagen der Kunst des Mittelalters“ im Archiv für Kulturgeschichte, Bd. XIX (1919), S. 35ff. Er ist ein Vorläufer einer größeren Arbeit seines Verfassers über: Mimus, Mysterienspiele und bildende Kunst.

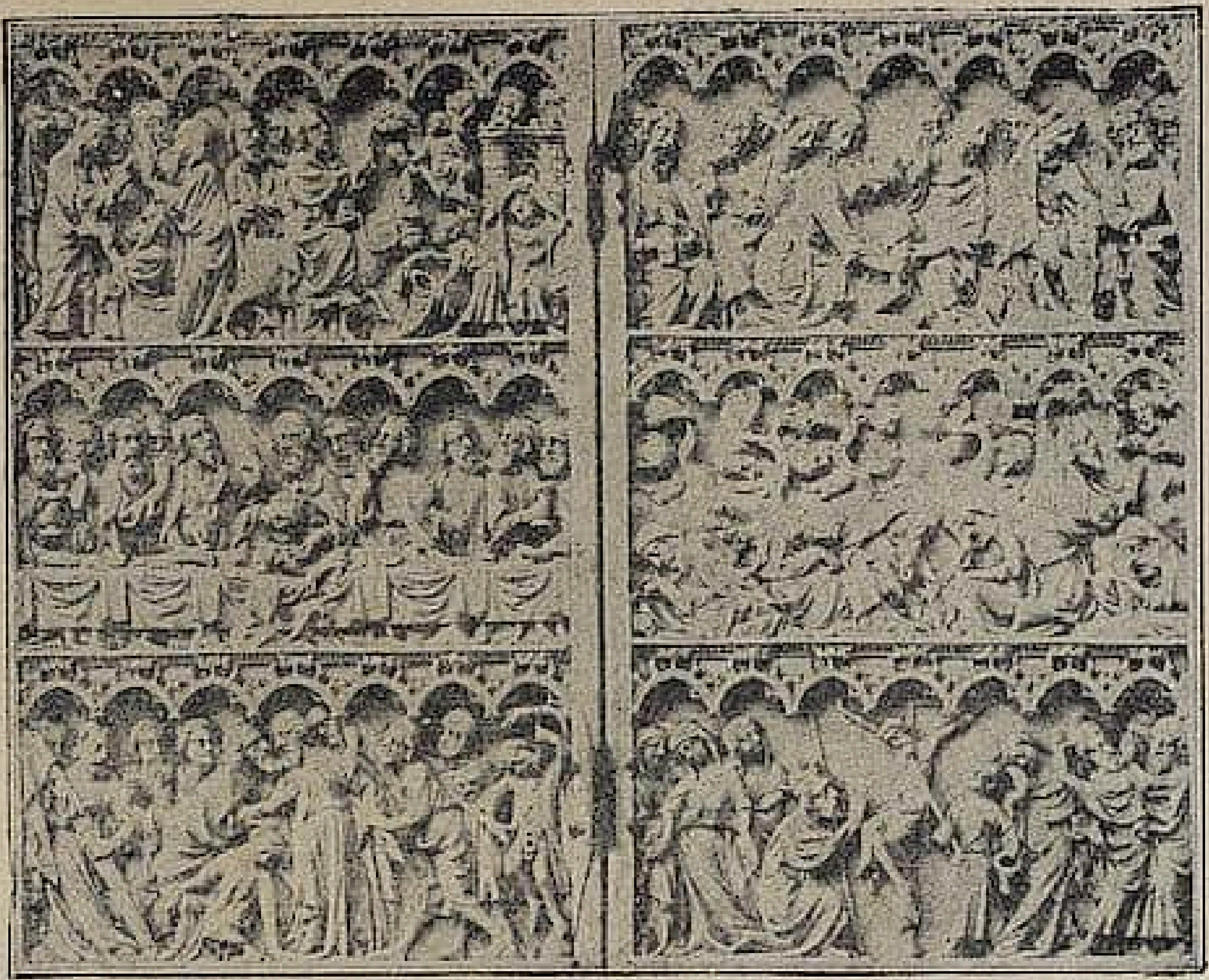


Abb. 6. Passionsdiptychon. Französisch; Mitte des 14. Jahrh.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Abb. 7. Passionsdiptychon. Französisch; zweite Hälfte des 14. Jahrh.
Lübeck, Museum.

Abb. 8. Linker Flügel eines Diptychons. (Durchbrochener Hintergrund.) Französisch; Ende des 14. Jahrh.
London, Viktoria- und Albert-Museum. (Ehemalige Sammlung Spitzer.)

wieder für ihre Vorstellungswelt geschöpft haben, . . . sondern vor allem auch die unmittelbare Ursache für die oft hart an die Karikatur streifende Erregtheit und für die Ursprünglichkeit der mittelalterlichen Kunst" (a. a. O. S. 50).

Aber noch eine andere Eigentümlichkeit findet durch die Habichtschen Untersuchungen ihre Erklärung. Den Rahmen für die Szenenbilder der Spiele gab die Architektur des Gotteshauses. Sie blieb sich immer gleich, mochte die Szene im Freien oder im geschlossenen Raume spielen. Nur wenige Versatzstücke konnten dem Vorstellungsvermögen der Zuschauer die Richtung weisen und diese waren sicher mit den einfachsten Mitteln hergestellt, selbst als man später den Schauplatz, die Bühne, vor die Kirchen auf freie Plätze verlegte. Es kam den mittelalterlichen Zuschauern ebensowenig wie den Zeit-

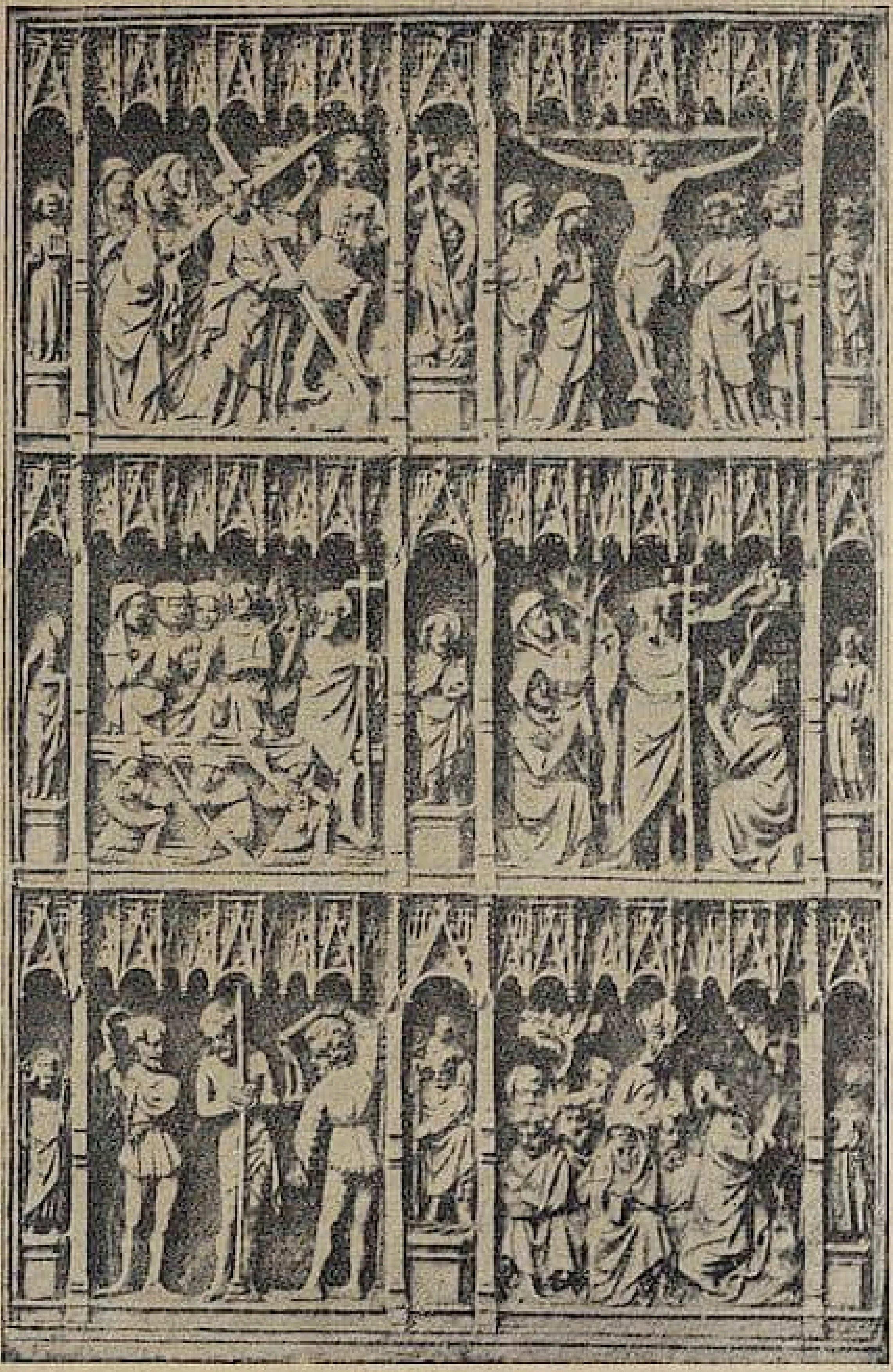


Abb. 9. Rechter Flügel zu Abb. 8. London, Viktoria- u. Albert-Museum.

genossen Shakespeares auch gar nicht auf ein naturalistisches Bühnenbild an. Die Hauptsache blieb die naturwahre Darstellung der Geschehnisse durch die Schauspieler.

Ein Blick auf die der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts angehörenden Reliefs, die aus der sogenannten Werkstatt der Passionsdiptychen und ihrer Nachfolger (Abb. 5—10) hervorgegangen sind, bestätigt in den Einzelheiten die vorangehenden Ausführungen und läßt den bewußten Gegensatz deutlich werden, der zwischen diesen und den noch der ersten Hälfte des Jahrhunderts zuzuweisenden Arbeiten besteht. Dort eine immerhin nicht zu verkennende Ruhe und eine selbst bei tiefen Gemütsbewegungen kaum aufgegebene Zurückhaltung, während gleich in der ersten Szene, der Auferweckung des Lazarus, des Berliner Passionsdiptychons Abb. 6 ein für diese Zeit charakteristischer Zug auffällt: Die Neigung zu überraschend lebhafter Gestikulation und zu krassem

Realismus; einer der Begleiter Christi hält sich mit dem Mantel die Nase zu, während die anderen mit erregten Handbewegungen ihre Worte begleiten. In der Fußwaschung und beim Abendmahl haben sich die Jünger zu Gruppen von zweien und dreien zusammengetan und bezeugen ihre Anteilnahme an den Vorgängen gleichfalls durch eine beredte Gebärdensprache. In der Gefangennahme verkörpert sich außerordentlich deutlich die unfreiwillige Resignation des Petrus auf die verweisenden Worte Christi hin in der Art, wie er verärgert wieder das Schwert in die Scheide stößt, während auf der andern Seite die römischen Soldaten in übertrieben lebhafter Bewegung herzustürzen und einer von ihnen mit roher Hand den linken Arm Christi zurückbiegt. In der Kreuzigungsszene endlich erscheint Maria weniger innerlich gebrochen als körperlich hilflos. Gegenüber auf der andern Seite des Kreuzes kontrastiert das schmerzvolle Insichversunkensein des Johannes sehr lebhaft mit der aufgeregten Unterhaltung des römischen Hauptmanns mit den herumstehenden Juden. Kurzum alle solche Einzelheiten, an denen jede einzelne Szene reich ist, beweisen nur immer wieder in Verbindung mit der auffallend primitiven Andeutung von landschaftlichen Umgebungen beim Einzug in Jerusalem oder bei der Szene im Garten Gethsemane und mit dem durch die biblischen Berichte in keiner Weise verlangten Hineinstellen der Vorgänge in einen architektonisch begrenzten Rahmen, wie sehr man diese Äußerungen der gotischen Kunst mißversteht, wenn man in ihnen allein den Ausdruck eines Formwillens erkennen will, den man einseitig auf formaläſthetischer Grundlage entwickelt. Aber auch stilpsychologische Erklärungsversuche können nicht zu einem letzten Ende führen, wenn man die Existenz der „groben Tatsachenwelt" und ihre Wirksamkeit beiseite stellt und somit das kulturgeschichtliche Moment ausschaltet oder nicht zum vollen Werte einsetzt.

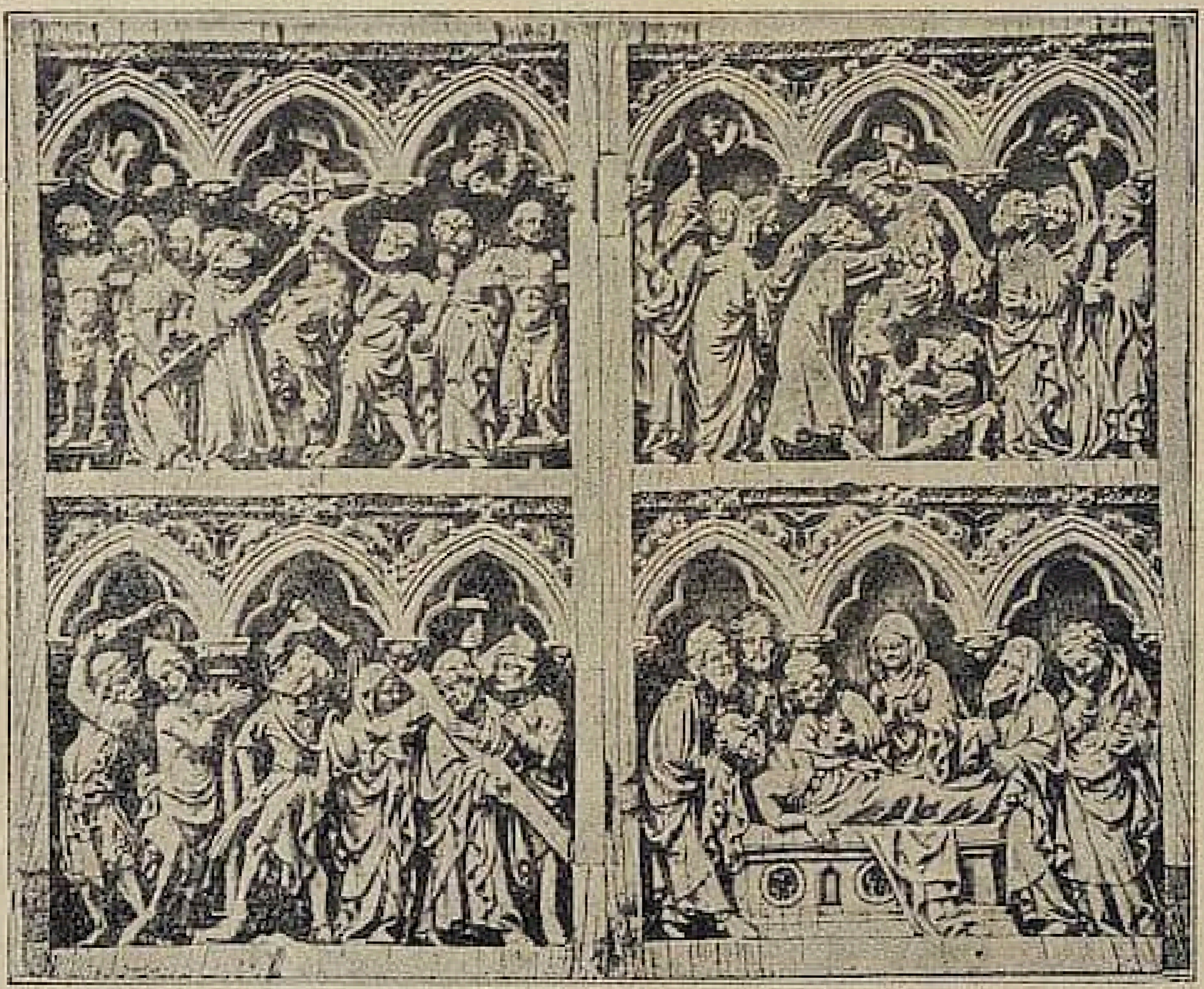


Abb. 10. Passionsdiptychon. Französisch; zweite Hälfte des 14. Jahrh.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Die Zeit und der Markt

Kunstpolitik

Kunstpropaganda in Amerika

In New York ist kürzlich eine „Gesellschaft zur Förderung der internationalen Wiedergeburt des Kunstgewerbes" gegründet worden, die, charakteristisch genug, von Deutschland und Österreich ganz absehen zu wollen scheint und nur Zweige in London, Paris und Rom eröffnen will. Der Name der Gesellschaft besagt zur Genüge die mit ihr beabsichtigten Zwecke. Es soll keine eigentliche Agentur für Kauf und Verkauf errichtet werden, wohl aber will man Informationsbureaus und Ausstellungshallen in den verschiedenen Zentralen auftun. Wie weit es sich hier um eine mehr oder weniger „gesellschaftliche" Gründung für die Reichen handelt, bleibt abzuwarten. An das „Volk" aber scheint man offenbar nicht recht gedacht zu haben, trotz aller „Demokratie" im nimmer müden Munde.

Neben dieser Gründung wird New York nun auch ein ständiges französisches Gewerbemuseum erhalten, das von Paris aus vom französischen Ministerium geleitet und unterhalten werden soll. Es handelt sich da also um eine weitere „kulturelle" Propaganda, was auch klar genug aus der Begründung für die Notwendigkeit eines solchen Institutes hervorgeht. In ihr heißt es u. a., daß es nötig sei, den Amerikanern zu zeigen, daß das moderne französische Kunstgewerbe besser sei als das deutsche. In Frankreich habe jetzt eine neue Ära künstlerischer Produktion und Schöpfung eingesetzt, die zwar der alten Tradition folge, sie aber nicht etwa bloß nachahme. Es sei ja wahr, daß vor dem Kriege das moderne französische Kunstgewerbe ein wenig von dem deutschen in Schatten gestellt worden sei, das eben nur zu eifrig die ursprünglich französischen Ideen für moderne Dekoration aufgegriffen und dadurch, wenigstens in geschäftlicher Beziehung Frankreich in die zweite Reihe gedrängt habe, aber das muß und werde nun anders werden, und dazu solle das französische Kunstgewerbemuseum beitragen. Und hier glaubt man das alles wohl auch, wie man eben überhaupt alles Gedruckte glaubt, falls man es glauben will.

Es dürfte von Wert sein, wenn man sich an maßgebenden Stellen in Deutschland dieses Schrittes seitens Frankreich bewußt wird. Noch ist wohl die Zeit nicht gekommen, einen geeigneten Gegenschritt zu unternehmen, wiewohl dessen Vorbereitung durchaus ratsam wäre, denn wenn einmal die Verhältnisse wieder günstiger liegen, sollte alles aufgeboten werden, um hier unserem Kunstgewerbe einen guten Boden zu bereiten. Daß das möglich ist bei der nötigen Sorgfalt, Umsicht und auch Takt, kann kaum bezweifelt werden. F.

Ausstellungen

New Yorker Ausstellungen

Mrs. Albert Sterner, unter deren Ägide bei Messrs. Knoedler häufig Künstler von eigenartiger Begabung in „Einmannsschauen" vorgeführt werden, brachte vor kurzem die Gemälde zur Ausstellung, die Rockwell Kent im Winter 1918/19 in Alaska als Frucht seines dortigen, fast einsiedlerhaften Lebens geschaffen hatte. Vor diesen Visionen aus einer riesigen Berg- und Eiswelt steht man wie vor neuen Offenbarungen. Der Künstler hat sich den überwältigenden Eindrücken dieser gewaltigen Massen, dieser klaren, scharfen Linien und dieser ungebrochenen Farben, dieser strahlenden Sonne, so lang und so oft sie schien, wahrhaft kindlichen Herzens aber mit männlicher Hand hingegeben und sie zu Gebilden verdichtet, die wie Musik die Schauer des Erlebens beim Ansehen wieder erzeugen. Kent hat sich durch diese Schöpfungen mit an die Spitze der neuen Kunstbewegung hierzulande gestellt. Viele dieser Gemälde sind, leider in wenig guten Reproduktionen, als Abbildungen zu seinem Alaskaer Tagebuch bei G. P. Putnam, „Wilderness" (Wildnis) betitelt, jetzt veröffentlicht worden. Dieses köstlich frische Buch erregt berechtigtes Aufsehen bei dem kunstliebenden Publikum. Es wird sich lohnen darauf wie auf den Künstler selber später einmal des näheren einzugehen.

Ein anderer Künstler, der eine ausführlichere Behandlung verdient, momentan aber nur mit wenigen Worten hier vorgeführt werden kann, ist Hunt Diederich, dessen Bildhauerwerke in sehr geschmackvoller Aufstellung bei Kingore zu sehen sind. Man könnte Diederich, der mütterlicherseits von einem der tüchtigsten amerikanischen Maler abstammt, während sein Vater ein Sohn der Mark Brandenburg, dann aber Bewohner der ungarischen Pußta war und dem Künstler eine fast primitive Luft und Liebe zu Pferden und Hunden, zu Bewegung und Jagd vererbt hat, den Beardsley der Bildhauer nennen, so lebendig, so eigenartig, so voll sicherer Kraft wie ein gespannter Bogen ist seine Linie, so dekorativ weiß er sie zu verwenden, wobei der charakteristische Kern des Dargestellten aber nur gewinnt. Zwei oder drei Vorbilder haben auf

seinen so ganz individuellen Stil eingewirkt, die uralten Jagdszenen aus den Höhlen der Höhlenmenschen, die attischen Vasen mit ihren Darstellungen aus dem Leben, und mexikanische Steingutwaren, die mit jenen beiden so manche Ähnlichkeiten aufweisen. Diederich aber ist nicht ihr Nachahmer, sondern gleichsam ihr natürlicher Nachfolger Deshalb wirken auch alle seine Schöpfungen bis hinab auf Kaminschirme und andere Gebrauchsgegenstände des täglichen Lebens so spontan, so lebendig.

Bei Bourgeois gab es eine retrospektive Ausstellung von Werken Joseph Stellas, der sich seit einiger Zeit, in seiner Art, der modernen Bewegung angeschlossen hat. Ihm scheint es vor allem auf die Schaffung von Phantasiegebilden aus tiefen Farbenharmonien apartester Art und Linienornamenten, die ihr eignes Leben führen, anzukommen, und in ihnen wirkt seine Kunst erstaunlich suggestiv.

Messrs. Gimpel und Wildenstein haben eine Reihe der vorzüglichsten Handzeichnungen Aubrey Beardsleys zusammengebracht.

In der Riesenausstellung der juryfreien Unabhängigen war das Beste eine Sammlung von Gemälden, die von Indianern stammten. Hier war unverfälschtes Kunstempfinden und -wollen, ähnlich wie in jenen Höhlenzeichnungen: Gehirn, Auge, Hand, alle gleich scharf und schnell im Erfassen und Enthalten, und nur ein Ausgehen auf das Charakteristische, das in der Bewegung Bleibende.

Bei Montross konnte man einige kleine und doch so gewaltige Landschafts- und Stillebenaquarelle Cézannes sehen.

Im Ausstellungssaal des Grolier Clubs waren künstlerische Einbände vom 9.—19. Jahrhundert zur Schau ausgelegt. Durch Strenge wie auch Größe der Anordnung ragten das Lindauer, auch Ashburnham genannte Evangeliar vor allem anderen hervor. Welch furchtbarer Sturz von ihm zu den bunten Porzellandeckeln mit den Heiligen in verblasenen Farben und leeren Attitüden, die das 19. Jahrhundert hervorgebracht hat!

Bei Ehrich Bros. war die bedeutendste Ausstellung eine solche exquisiter Werke alter Meister, die u. a. zwei El Grecos „Heilige Jungfrau" und „Heiligen Johannes", einen kleinen Rembrandt „Heilgen Petrus", einen Goya „Bildnis einer Prinzessin", einen Tintoretto „Scipione Clusoni" und eine „Madonna mit Kind" von Pier Francesco Fiorentino enthielt. F.

Die Künstlerbund-Ausstellung in Chemnitz

Künstlerbund-Ausstellungen waren stets Kompromisse; die heurige in Chemnitz macht davon keine Ausnahme. Man sieht ein anständiges Niveau, ein paar eindrucksvolle Sachen, aber kein Erlebnis im großen. Mit einem Wort: diese Ausstellung hat keine Physiognomie. Sie ist moralisch sehr hoch zu bewerten — die Führer und Juroren treten mit einer liebenswerten Entsagung ganz in den Hintergrund und überlassen der Jugend das Feld: aber der Erfolg lohnt nicht ein so selbstloses Verhalten. An der Jurierung liegt das schwerlich, sie scheint unparteiisch und fast durchweg mit Bewußtsein der Qualität erfolgt zu sein. Eine Anzahl von Künstlern hat, erschreckt durch die politischen Wirren, wider ihr Versprechen nichts geschickt. Aber die Hauptsache ist doch wohl die: daß der Künstlerbund keine fortreißende Macht darstellt. Sein Name und Wesen entbehrt der Werbekraft, bei aller Noblesse der Gesinnung traut man ihm keine Anregung zu, und so schickt man entweder gar nicht ein oder nicht gerade die aufregendsten Dinge. Künstler wie Nolde, Beckmann, Meidner, Kirchner, Otto Mueller, Segall, Feininger, von der radikalen Jugend zu schweigen, vermißt man, wenn der Versuch einer Orientierung nach links durch Gesamtdarbietungen Heckels, Schmidt-Rottluffs, Erblöhs markiert wird; aber die Weichmütigkeit der Ausstellung bringt es fertig, daß selbst ihre Kollektionen nicht recht aufkommen und klingen können, vielleicht mit Ausnahme Schmidt-Rottluffs, von dem neun starkfarbige Bilder, lose gehängt, die Längswand eines nach allen Dimensionen ungeheuren Saales füllen. Daneben brachte man es aber fertig, die ausgezeichneten Landschaften Waldemar Röslers so zu verstreuen, daß der doch sicher beabsichtigte Eindruck einer Ehrung durch eine treffliche Gesamtschau nicht aufkommen kann. Sicherlich hat man sich viel Mühe gegeben, die weitläufigen Säle und hell beleuchteten Kabinette der Kunsthütte geschmackvoll und unaufdringlich locker zu füllen. Weniger Geschmack aber wäre vielleicht mehr im Interesse der stärkeren Persönlichkeiten gewesen, denen man mehr zuliebe tut, wenn man ihre Werke in geschlossener Masse und in den Haupträumen versammelt, als wenn man sie als Farbflecke an die Wände verteilt. So hat vielleicht als Einziger, und verdientermaßen, Kokoschka den Vorteil einer auffälligen Plazierung: das einzige Werk von ihm, die „Dame in Blau" aus dem Besitz der Dresdener Gemäldegalerie, wirkt, im besten Raume, zwischen zwei matten Kalckreuths, aufreizend und belebend wie sie soll, und wird dadurch mehr zum Sinnbild der Opposition als die auseinandergezerrte Reihe der Schmidt-Rottluffs. Kokoschka war es auch, der

bei der Eröffnung der Ausstellung am 8. Mai durch ein paar völlig improvisierte, mit wundervoller Unbeholfenheit herausgesprudelte Worte für die Jungen mehr an die Herzen der Anwesenden griff als alle Programmreden vermocht hätten; so daß recht eigentlich an ihn die stärksten Erinnerungen an diese Schau sich knüpften.

Zu jenen vier Künstlern gesellten sich noch mit etwas umfangreicheren Darbietungen Christian Rohlfs, Karl Caspar und Maria Caspar-Filser: alle aber nicht über das Maß von neun oder zehn Bildern hinaus, während für die nicht eingeladenen Künstler die Höchstzahl der zugelassenen Werke fünf betrug. Man konnte, wenn man es nicht schon wußte, hier unzweideutig feststellen, daß den weitaus stärkeren und innigeren Teil des Künstlerpaares Maria Caspar-Filser darstellt, deren Stillleben und Landschaften eine sacht fortschreitende Verkollkommnung ihrer farbigen und geistigen Schönheit durchaus sympathisch macht; daß Rohlfs unzureichend vertreten war; und daß Heckel wie Schmidt-Rottluff gute und auf verschiedene Zeiten verteilte Arbeiten geschickt hatten.

Der Impressionismus hielt sich, sagen wir mal, stark zurück; d. h. hier waltete ein ganz besonderer Unstern. Zwei mittelmäßige Corinths, und unter verschiedenen Liebermanns nur ein erträgliches Bild, zwei durchschnittliche Trübners, drei Kalckreuths desgleichen und kein Slevogt: das ist auch für eine abgedankte Regierung ein bißchen wenig. Die Ehre wurde von Männern aus dem zweiten Rang gerettet: von ausgezeichnet frischen Skizzen des Müncheners Otto Dill, von Julius Heß, der sich gegen früher merklich verfeinert hat, und von den Dresdenern Sterl, Feldbauer, Rößler, die wenigstens teilweise mit vortrefflichen Malereien ihren Ruf bestätigten.

Will man Th. Hagen auch zu ihnen rechnen — er gehört aber eher in die Gruppe von Lier bis Toni Stadler und Lehmann —, so war auch hier mit dem toten Meister Ehre eingelegt worden. Seine schönen stillen Landschaften wirken so wenig „überwunden" wie Toni Stadlers oder Haiders: weil ihre Stimmung innig erlebt und mit vornehmen Mitteln dargestellt ist.

Von den jungen Berlinern machte einzig Partikel mit seinen horizontal gelagerten flüssigen Schwermuts-Landschaften einen vorteilhaften Eindruck. Dresden trat naturgemäß, sozusagen als Hinterland von Chemnitz, bedeutend vor (Zufall der Einsendungen!); einige gute Eindrücke seien notiert: Blanke, Käte Mirtschin, P. K. Hahn, Arno Drescher mit feinen Farben; kräftiger Dietze und Dietsch; wogegen Gußmann und Hettner sich aus gefälliger aber leerer Dekoration nicht befreien können und auch L. v. Hofmann unzureichend vertreten war: er sucht nach einem herberen Kanon, aber er hat dabei vorläufig nur die lyrische Anmut seiner früheren Kompositionen eingebüßt. Auch an Josef Hegenbarths aufgeregten Aquarellkompositionen ist die dekorative Farbe immer noch der beste Teil.

Von den Chemnitzer Künstlern, die ein ganz artiges Niveau einhalten, wird wohl Gustav Schaffer die Öffentlichkeit noch stärker beschäftigen. Er zeigt Köpfe und Brustbilder in einer ungemein scharfen und bestimmten Plastizität, mit einer altmeisterlichen Ruhe und grenzenloser Dinglichkeit der Linie und des Kolorits. Vielleicht erfüllt sich in ihm das, was die Greiner, Richard Müller, Zwintscher, Unger usw. als sächsische Besonderheit kultivierten, aber im ganzen nicht über die Roheit eines bloßen Kunstmittels hinausbrachten; vielleicht ist die Zeit für ein so entschiedenes Bekenntnis zur sachlichen Linie reif: es gilt hier abzuwarten.

Die „Jungen" fanden sich ebenso wahllos und zufällig wie die Impressionisten beisammen und können daher ebensowenig ein rundes Bild der Gegenwart von dieser Seite liefern: Kokoschka mit der erwähnten „Dame in Blau", Nauen mit einem schönen Schwemmreiter, Karl Hofer mit einigen sehr guten Bildern (Nb. aus Privatbesitz) führen den Reigen an. Von den übrigen bieten Klemm, Moll, Schwalbach ihr gewohntes Bild; Seewald ist mit hübschen Tieren und Landschaften, und Otto Lange mit einem merkwürdig reizvollen Schafbilde erschienen.

Die Plastik macht auch keine Ausnahme von der sonstigen Zufälligkeit; Albiker und Edwin Scharff sind mit trefflichen großen Terrakotten vertreten, auch die Rheinländer Enseling, Lammert (mit seiner hier schon abgebildeten charaktervoll scharfkantigen Büste) und Milly Steger (wundervoll lebendige Bildnisse) haben Gutes geschickt. Preziös aber nicht unbegabt die skizzenhaften Plastiken des Dresdeners Georg Kind, ein neuer Name anscheinend W. Kniebe mit kleinen Holzskulpturen. Kolbe, Pöppelmann, A. Lange u. a. schließen sich mit mehr oder weniger bekannten Arbeiten an. —m—

Berlin

„Schwarzweiß-Ausstellung" nennt sich die neue Schau der Berliner Sezession, und doch geht es recht bunt in ihr zu, denn man findet in ihr alle Techniken mit Ausnahme der Ölmalerei, wodurch sich eine Mannigfaltigkeit ergibt, die eher ver-

wirrend als geschlossen wirkt. Sieht man sich jedoch in den Räumen näher um, so erzählen einem die alteingesessenen Künstler wenig Neues. Sie arbeiten alle mit bekannter Gründlichkeit, ohne Epochales zu leisten. Sie scheinen sich selbst zu genügen und wenig Wert auf ein Vorwärts zu legen oder sich um den Kampf nach neuen Errungenschaften zu kümmern. Um dieses geschlossene Vereinsregister rankt sich sodann ein Kranz von jüngeren Künstlern, unter denen der eine oder andere wohl Talentproben zeigt, mancher aber bei einer strengeren Jury hätte ausgeschieden werden müssen.

Lovis Corinth bleibt immer der kraftvolle Führer, der seelenhafteste und ansprechendste, von dem selbst Entgleisungen als mächtige Hiebe eines Titanen wirken, in dessen Adern immer noch frisches, tatenkräftiges Blut rollt. Wie groß und geschlossen wirkt z. B. das kleine radierte Selbstporträt neben den blutleeren und schemenhaften Gestalten Willi Jaeckels, dem diese Nachbarschaft besonders schlecht bekommt, und der überhaupt in eine Kunstrichtung geraten zu sein scheint, die, pietistisch und okkultistisch angehaucht, die größte Gefahr für den jungen Künstler bedeutet.

Wenig Neues bieten Ernst Oppler, dessen Bruder Alexander nunmehr auch unter die Graphiker gegangen ist, Eugen Spiro, Robert F. K. Scholtz, Hans Gerson und Erich Büttner. Die beiden einst so gleichartigen Schwäger Claus Richter und Magnus Zeller gehen jetzt völlig getrennte Wege. Richter kultiviert einen, seinem ganzen Wesen konformen, durchaus sympathischen Romantikerstil, während Zeller einer großzügigen Lebendigkeit zustrebt. Kohlhoff und Krauskopf wirken hier sympathischer als in ihren vor kurzem stattgehabten Sonderausstellungen. Ernst Fritsch neigt in seinen Lithographien zu sehr zu Kokoschka, während Borris Grigoriew die im vorigen Jahre verheißenen Erwartungen nicht erfüllt. Eine zu Ehren Philipp Francks 60. Geburtstage veranstaltete Gesamtschau seines graphischen Werkes läßt durchaus kühl und zeigt, daß gediegene Handwerklichkeit noch lange nicht genügt, um ein Kunstwerk zu schaffen. Welche Kraft spricht dagegen aus den großzügigen Zeichnungen Lesser Urys, des spät Erkannten und immer noch nicht genügend Geschätzten, der der Einzige in dieser Versammlung ist, der dem alten Meister Corinth die Hand reichen darf. Von den jüngeren Mitgliedern der Berliner Sezession wären nur die Radierungen von Paul Paeschke und die Holzschnitte Jacob Steinhardts hervorzuheben.

Und nun die Gäste, von denen uns zwei neue Erscheinungen der Beachtung wert erscheinen. Der Züricher Otto Baumberger zeigt einen Zyklus „Lithographien zur Odyssee“, großgesehen und gehaltvoll, so daß wir gerne mehr von diesem Künstler erfahren würden. Auch die Monotypien des vom Bodensee herkommenden Friedrich Wilhelm Ritter verheißen einen bedeutungsvollen Anfang, so daß wir gespannt sind, wie sich größere Kompositionen des Künstlers gestalten werden. Josef Budkos Holzschnittillustrationen erfreuen in ihrer gedrungenen Sachlichkeit, wogegen gerade an dieser Wand viel Dilettantenhaftes herumhängt und auch Erich Simon in seinen gebiedermeierten Gouachen deplaziert erscheint.

Im ganzen genommen, nicht viel Aufregendes, nicht viel Hervorragendes, nicht viel Neues. Wenn's so weiter geht, bleiben wir an einem toten Punkte stehen.

Bei Paul Cassirer sind Aquarelle und Zeichnungen Max Slevogts ausgestellt. Zu dem Katalog der Ausstellung hat Max J. Friedländer ein Vorwort geschrieben. Die vor einigen Monaten bereits gezeigten 49 Radierungen „Randzeichnungen zu Mozarts Zauberflöte“ erscheinen hier nochmals, diesmal vereinigt mit einer großen Anzahl von Entwürfen. Slevogts Erzählertalent spielt hier geistreich und in reichem Überflusse. In solchen Blättchen sinnvoller Illustrationskunst erreicht er unbedingt den Höhepunkt seiner Kunst. Er versteht es, kurzweilig zu parlieren und unsere Phantasie derartig anzuregen, daß wir ganz in den Bann der Mozartschen Sphäre gezogen werden. Slevogt gehört — wie Friedländer in seinem Vorworte richtig sagt — zu Mozart wie ungefähr Menzel zu Friedrich dem Großen. Und so ist hier ein Werk geschaffen, das durch die Einheit der künstlerischen Temperamente wie durch einen Guß verbunden ist.

In der Spichernstraße 7 wurde eine neue Buch- und Kunsthandlung von Albrecht Blau, verbunden mit einem graphischen Kabinett, eröffnet, in dem zur Zeit Werke von Barlach, Heckel, Lehmbruck und Paula Modersohn ausgestellt sind.

Dr. Karl Schwarz.

Düsseldorf

Die Galerie A. Flechtheim, neben dem graphischen Kabinett van Bergh & Co. der einzige Leben spendende Faktor in dieser von schwüler Klüngelwirtschaft und einem sterilen Akademismus beengten künstlerischen Atmosphäre, beschwor jüngst als Kronzeugen für die Moderne den Schatten Alessandro Magnascos, dessen bizarrer Manierismus mehr Dokument seiner Zeit als im übertragenen Sinne — der unsrigen sein könnte, so verwandt im Geistigen auch die

Epochen von damals und heute ſcheinen. Trotzdem iſt nicht zu verkennen, daß man ſelbſt im Abſtand weniger Jahre das Werk des Genueſen (ſeit jener erſten Berliner Ausſtellung bei Caſſirer) heute bereits mit anderen Augen ſieht. Das formale Erlebnis dieſer Kunſt überwindet Raum und Zeit und iſt ſo modern wie damals auch heute.

Nun hat zur Zeit Heinrich Campendonk das Wort an dieſer Stätte. Auf ihn wird der Cicerone nächſtens in einer beſonderen Publikation nachdrücklichſt verweiſen. b.

Der Kunſtmarkt

Bevorſtehende Verſteigerungen

Das radierte Werk von Daniel Chodowiecki

und dazu noch 100 Originalzeichnungen, Ölbilder, Paſtelle des Künſtlers ſowie einige eigenhändige Briefe kommen am 9. Juni und folgende Tage durch Karl Ernſt Henrici-Berlin zur Verſteigerung. In dieſer Vollſtändigkeit und Qualität iſt das Werk des Meiſters, der ſich auch im Auslande einer ſtändig ſich ſteigernden Wertſchätzung erfreut, noch nie zum öffentlichen Ausgebot gekommen. Denn dieſe ſtattliche Kollektion umfaßt nahezu 1500 Nummern und abgeſehen von den Zeichnungen und Gemälden pp., die naturgemäß einen ganz beſonderen Wert repräſentieren, iſt auch das radierte Werk faſt durchweg nur in frühen Zuſtänden, Ätz- und Probedrucken lückenlos vertreten. Deshalb hieße es Eulen nach Athen tragen, wollte man einzelnes beſonders hervorheben. Der Katalog gibt zu jeder Nummer eine ausführliche Beſchreibung und bildet im Anhang auf 40 Tafeln einiges von dem Bedeutendſten dieſer in ſich prachtvoll geſchloſſenen Kollektion ab. n.

Köln

Vom 16.—19. Juni wird bei Math. Lempertz eine Sammlung von Gemälden und Kunſtgegenſtänden verſteigert, die zum Teil dem Nachlaſſe des verſtorbenen Juſtizrats Janſen-Köln entſtammen. Der mit 14 Lichtdrucktafeln ausgeſtattete Katalog verzeichnet unter der Abteilung „Neuzeitliche Malerei" Werke von F. v. Uhde, Joſ. Israels, A. Rasmuſſen, Osw. Achenbach, Ad. Schrödter, A. Askevold, B. C. Koekkoek, E. van Marcke, Otto Erdmann uſw., unter den alten Meiſtern Bakhuiſen, Mierevelt, Frans Floris,

GEMÄLDE-AUSSTELLUNG
alter und
moderner Meiſter
Carl Nicolai · Berlin W10
Viktoriaſtraße 26a

Angebote aus Privatbeſitz
möglichſt mit Photo unter Angabe von Künſtler, Maß u. Preis erwünſcht

H. tom Ring usw. Als zweite Abteilung des Kataloges finden sich Möbel und Kunstgegenstände aus allen Gebieten der angewandten Kunst.

München

In der Galerie Helbing findet Ende Juni eine Auktion von Bilderrahmen aus dem Besitz der Bayrischen Staats-Gemäldesammlungen statt. Die Sammlung enthält Bilderrahmen des 19. Jahrhunderts vom Empire bis zur Jetztzeit. Vertreten sind Palmettenrahmen, solche im neugotischen Stil, mit anderen der im 19. Jahrhundert gebräuchlichen Stilarten und Geschmacksrichtungen. Hervorzuheben sind insbesondere architektonische Rahmen in italienischer Art. In der Hauptsache handelt es sich um Rahmen rechteckigen Formats mit einfachen, kombinierten und reich ornamentierten Profilen und geschnitzten Rahmen. Der Katalog mit vier Abbildungsseiten ist durch die Galerie Hugo Helbing-München zum Preise von M. 3.— zu beziehen.

Neue Kataloge

Collection Goudstikker, d'Amsterdam, exposée dans les localités de la „Rotterdamsche Kunstring", Rotterdam. Katalog mit 12 Lichtdrucktafeln.

Hugo Helbing, München, Wagmüllerstr. 15. Ölgemälde moderner Meister. Nachlässe: Generalkonsul Ludwig Ritter v. Steub †, München, Herm. Eduard Moritz Erdmann †, Kunstmaler, München, sowie aus anderem, vorwiegend süddeutschem Privatbesitz.

Karl Ernst Henrici, Berlin W. 35, Lützowstr. 82. Versteigerungskatalog LVIII. Sammlung G., Berlin. Daniel Chodowiecki.

C. J. Wawra, Wien III, Lothringerstr. 14. Versteigerung von Ölgemälden und Aquarellen moderner und alter Meister aus Wiener Privatbesitz.

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Hannover, Große Aegidienstraße 4. Telefon Nord 429
Verlag, Geschäftsstelle u. Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2
Telefon 13467

Erscheinungstermin		Redaktionsschluß	
Heft 12	17. Juni	Heft 12	11. Juni
„ 13	1. Juli	„ 13	25. Juni

Neue Kunst
Hans Goltz
München

Juni—Juli 1920
Lehmbruck †
Graphik u. Handzeichnungen

Die Juni-Nummer des
ARARAT
enthält etwa 20 Abbildungen nach Werken von LEHMBRUCK neben dem gewohnten reichen Inhalt

Karl Ernst Henrici
Berlin W 35
Lützowstraße
Nr. 82

Versteigerung LVIII
Sammlung G. Berlin
Das radierte Werk von
Daniel Chodowiecki
vollständig und fast durchweg in frühen Zuständen, Ätzdrucken oder Probedrucken. Etwa 100 Original-Zeichnungen, Ölbilder, Pastelle usw. des Künstlers. Eigenhänd. Briefe

Mittwoch, den 9. Juni
und folgende Tage
Reich illustr. Katalog
Preis 15 Mark

Karl Schmidt-Rottluff

Von WILHELM R. VALENTINER
Mit 14 Abbildungen

I.

Nicht leicht iſt das Los der Menſchen in den wirren Zeiten, in denen die wirklichen und die geiſtigen Schlachten für eine ferne Zukunft geſchlagen werden. Weniger ſchwer tragen die Generationen am Leben, die inmitten gefeſtigter Anſchauungen ſtehen, zumal wenn es ihnen gelang, große politiſche Träume in die Wirklichkeit umzuſetzen. Wir aber, die wir das Alte zerſchlagen und das Neue noch nicht gefunden haben, die wir lieber am Aufbau einer neuen geiſtigen Anſchauung als an dem eines Staatsweſens mithelfen, ſind nicht glücklich zu preiſen.

Der künſtleriſch empfindende Menſch, der wohl den beſſeren Teil im gegenwärtigen Deutſchland bildet, iſt mit ſeiner ewig zitternden Seele weniger zum Glück geboren als der Mann der Tat; und gleichwohl iſt in keinem das Glücksbegehren ſtärker als in ihm. Würde er nicht jederzeit alles, was er beſitzt, für einen Augenblick des höchſten Glückes hingeben? Und doch weiß er ſo gut wie einer, daß niemals das Glück, ſondern allein geiſtige Förderung das Ziel menſchlichen Strebens ſein ſoll. Wie iſt ihm, dem in einer chaotiſchen Zeit Lebenden, da alles unter ſeinen Füßen wankt und eine alte Welt mit ihrer Geſellſchaft, ihrer Kultur, ihrer Religion verſunken iſt, wie iſt ihm, der doch niemals von dem menſchlichen Wunſche ſich anzulehnen freikommt, zu helfen, damit er nicht den Halt verliere und zugrunde gehe?

Er halte ſich feſt an das, was allein ſein Heil ausmacht, nicht an die Güter der Welt — das iſt nie ſeine Sache geweſen — doch auch nicht an das zweifelhafte Glück, das ihm durch Freundſchaft und Liebe von Mitmenſchen werden könnte — haben ſie doch ſelbſt heute keinen Halt mehr —, ſondern an die Kraft, die ihm aus der Bewunderung der großen geiſtigen Schöpfungen, beſonders der ſeiner eigenen Zeit, fließen kann; denn in ihnen iſt ſein eigenes ſchwaches Wollen verklärt. Er halte ſich feſt an die geiſtigen Führer ſeiner Generation, die ihn fördern und beglücken werden, wenn er nur den Mut hat, ſich ihnen hinzugeben.

Es wäre doch wahrhaftig ein Wunder, wenn dieſe Zeiten ſtärkſten ſeeliſchen Kampfes nicht ſolche führenden Geiſter ausgeſpieen hätten! Und ſo ſind ſie denn für den, der Augen zu ſehen hat, auch längſt ſchon da; wer ſie aber nicht ſieht, möge immerhin denen glauben, die von der Wahrhaftigkeit ihrer inneren Erlebniſſe — dieſem alleinigen Maßſtabe für allgemeine Werte — überzeugt ſind. Haben ſie ſich nicht ſchon einmal verſpotten laſſen müſſen, als ſie vor zwanzig Jahren für Männer wie van Gogh und Cézanne, die jetzt längſt anerkannt ſind, eintraten? Mögen die Ungläubigen und die Niebekehrbaren weiter lachen — wer zuletzt lacht, lacht am beſten — wir wollen nicht nachlaſſen, für die einzutreten, die wir für die Träger unſerer neuen Kultur halten. Einer von ihnen iſt Karl Schmidt-Rottluff.

* * *

Seine Kunſt verlangt, daß man ſich ihr rückhaltlos hingebe. Sie iſt keine Kunſt des Vergleiches oder des Überganges. Obgleich ſie ſelbſt der Zuſammenhänge mit der Vergangenheit keineswegs entbehrt, beanſprucht ſie doch wie alles Neue und Bedeutende völlig eigene Geltung, eine Bewertung aus ſich ſelbſt heraus.

Ihr Weſen erſcheint energiſcher und konzentrierter als das der meiſten neuen Erſcheinungen der gegenwärtigen Kunſt. Bald mehr formalen Problemen, bald ganz dem inneren Ausdruck zugewandt, gibt ſich der Künſtler immer mit vollkommener Ein-

deutigkeit. Schon äußerlich ist der Gegenstand der Darstellung durch nur wenige Formen, sei es der Landschaft, des Stillebens oder der menschlichen Figur klar umgrenzt. Selten treten mehr als zwei oder drei Figuren in den Kompositionen auf und, je weniger es sind, desto mehr ist die Kraft des Ausdruckes gesammelt. So monumental diese Kunst ihrem innersten Wesen nach ist, so sehr sie sich zur Wandmalerei eignen würde, so entspräche ihr doch nichts weniger als eine gehäufte Figurenkomposition oder eine Anordnung mit langen Reihen von Gestalten im Stil der Fresken älterer Zeit. Denn sie sucht einen bestimmten Ausdruck, eine deutlich erfaßte Stimmung bis zum Letzten zu verfolgen und vermag dies am besten, indem sie eine einzelne Gestalt zum Träger dieser Stimmung macht, ja sie völlig mit ihr durchtränkt. Die Form wird auf die wesentlichsten Elemente zurückgeführt, wunderbarerweise jedoch, ohne daß ihr innerer Reichtum im geringsten verloren ginge, ja es ist, als werde diese Form in der reinen Geistigkeit, die hinter allen sichtbaren Dingen liegt, nun erst enthüllt.

Man hat diese Kunst phantasielos gescholten, weil ihr jene Phantasie fremd ist, die in allerhand Märchenländern umherschweift und ohne sich eigentlich von der Erde zu entfernen, nur ihre äußerlichen Formen anders zusammensetzt, mit ihnen spielt. Tatsächlich geht die Leistung dieser Kunst weit darüber hinaus. Sie hat die Fäden, die den Menschen mit dem unmittelbaren Naturbild verbindet, kühn zerschnitten. Sie hat sich eine eigene Welt geschaffen, aus der heraus sie ihre Gesichte mit all der Realität gestaltet, die dem von der Existenz dieser seiner eigenen jenseitigen Welt völlig Überzeugten zu eigen ist. Mit ganz anderer Kraft der inneren Überzeugung als jene Malerei im Märchenstil, die uns als das typisch Deutsche so oft hingestellt worden ist, tritt sie vor uns hin, uns die klaren Formen ihres geistigen, ja transzendenten Ausdruckes mit vollen Händen darreichend. Darum ist auch von ihr viel eher die über das Nationale hinausgehende Wirkung zu erwarten, die wir der deutschen Kunst nach jahrhundertelanger Mißachtung bei anderen Völkern wünschen möchten. Wie immer aber ihre internationale Bedeutung sein mag, für uns ist sie die wahre Kunst des neuen Anfanges. Fest und bestimmt schreitet sie ihren großen Zielen zu, die beruhigende Wirkung ausströmend, die allem Unentwegten zu eigen ist.

* * *

Wer solche neuen Wege geht, muß von einem starken Willen, einem klaren Verstand geleitet sein. Alles Weiche und Liebliche wird ihm ferne liegen. Das Ernste und Großartige muß ihn vor allem bewegen. Auch das Düstere und Schwermütige kann ihm nicht fremd sein. Denn der eigenwillig Fortschreitende muß es als tragisch empfinden, daß es zuletzt keine Weggenossen für ihn gibt. Diese Kunst steht wie alles stark Persönliche im letzten Grunde für sich allein, ohne Gleichstrebende, ohne verständnisvolle Schüler, unnahbar und fast unbeeinflußt.

Wohl hatte sich der Künstler anfangs einer Gruppe angeschlossen, die bestimmt schien, im Kunstleben der Gegenwart etwas wie eine Schule zu bilden, der Dresdner Vereinigung der „Brücke", der auch Heckel, Kirchner, Pechstein und als der geistige Bahnbrecher der jungen Kunst während eines Jahres Nolde angehörten. Etwas Einheitliches, in sich Verwandtes schien sich hier zu gestalten: die Werke der jüngeren Künstler aus der ersten Zeit ihrer Vereinigung (1906—1909) fügen sich trotz des eigenen Stiles jedes ihrer Mitglieder gut zu einem, wenngleich mannigfaltigen Gesamtbild zusammen. Aber dieser Zusammenhang bestand nur solange, als die Künstler noch auf der Suche waren. Als sich jeder selbst gefunden hatte, trennten sich die Wege. 1913 löste sich die „Brücke"

Abb. 1. Karl Schmidt-Rottluff. Mondschein. 1919.

auf; Schmidt-Rottluff siedelte ebenso wie Heckel und Pechstein nach Berlin über, das in seine geistig wenig geordneten Verhältnisse — merkwürdig genug! — trotz seines vielbejammerten moralischen und politischen Verfalls, vielleicht gerade deshalb, die besten künstlerischen Kräfte Deutschlands zog.

Vergleicht man die Kunst Schmidt-Rottluffs mit der dieser Gleichstrebenden aus der Dresdner Zeit, so wird ihr ausgesprochener Willensgehalt, ihr fester innerer Aufbau, ihre starke, plastische Formengebung und ihre durchdringende Farbenenergie besonders deutlich.

Daß Sachsen die Heimat des Künstlers ist (sein zweiter Name ist nach seinem Geburtsort unweit Chemnitz gewählt), ist gewiß nicht zufällig, obgleich man sich zuerst wundern mag, daß dieses Land, dessen Bevölkerung den weichen, slawischen Einschlag nicht verleugnet, eine Kunst von solcher Stilstrenge hervorbrachte. Die sächsische Mischung des Germanen- und Slawentums ist von jeher bedeutungsvoll für das deutsche Geistesleben besonders auf religiösem und musikalischem Gebiet von Luther bis Bach und weiter bis zu den Romantikern in der Musik gewesen, und so scheinen auf dieser religiös-musikalischen Grundlage vergangener Jahrhunderte nun auch die fruchtbarsten Gedanken der neuen deutschen Kunst hervorgewachsen zu sein, gefördert durch die vom Osten neuerdings hereindringende Kultur, aus der die Revolution hervorging. Mit wenigen großen Ausnahmen kommen die bedeutendsten deutschen Künstler der Gegen-

wart aus deutsch-slawischen Grenzgebieten, aus Sachsen wie Schmidt-Rottluff, Heckel, Kirchner, Pechstein, Kolbe, aus Schlesien wie Poelzig, Meidner, Otto Müller, aus Deutsch-Österreich wie Kokoschka; und auch diese Ausnahmen, wie vor allem Nolde und weiter Marc, Feininger, Klein, Rohlfs, Klee u. a. sind alles andere als westlich orientiert.

Die östliche Tendenz scheint nun auch keineswegs in der Kunst Schmidt-Rottluffs zu fehlen. Freilich äußert sie sich nicht wie sonst bisweilen in Weichheit, Formlosigkeit und Gefühlsschwelgerei. Aber die visionäre Kraft, die aus ihr hervorleuchtet, der Zug zur Mystik in einigen religiösen Werken, das Verharren mancher seiner Gestalten in einem dumpfen Dämmerzustand mag wohl in Zusammenhang mit östlichem Seelenleben gebracht werden. Vor einem Bild wie der Abendlandschaft mit der im Mondschein wandelnden Gestalt (Abb. 1) werden Empfindungen wach, wie vor frühen ostasiatischen Gemälden, die dem Künstler schwerlich bekannt oder doch gewiß nicht im Sinne lagen, nicht als ob im Äußeren irgendwelche Verwandtschaft bestünde, aber hier lebt und webt in Landschaft und im Ausdruck der Gestalt ganz jener „geistige Rhythmus" der Ostasiaten, der von einem der ältesten Kunstkritiker, dem Chinesen Hsieh Ho (6. Jahrhundert), als das erste Erfordernis aller großen Kunst bezeichnet wird.

Und so hat die Kunst Schmidt-Rottluffs trotz aller germanischen Härte und Männlichkeit, die vielleicht durch holländische Einflüsse von seiner Mutter her mitbedingt sind, doch auch ein östliches, stark sinnliches Empfinden für das Blühen in Mensch und Natur, ja eine versteckte Sehnsucht nach Hingabe, die sich freilich meist in sich selbst verschließt, wenn sie sich aber plötzlich enthüllt, in ihrer Unaufhaltsamkeit um so ergreifender wirkt. Freilich wer will es entscheiden, ob es sich hier um völkisch bedingte oder vielmehr um persönliche, ins allgemein Menschliche gesteigerte Eigenschaften handelt, ob sich hier nicht einfach die ewig unveränderliche Doppelnatur des künstlerischen Menschen im verklärten Bild einer aufmerksamen Kunst darstellt, jene Doppelnatur, die im faustischen Sinne zwischen kraftvoller Selbsterhebung und leidenschaftlichem Ergreifen alles Irdischen auf- und niedersteigt?

Solche historisch wissenschaftliche Fragen mögen spätere Zeiten stärker fesseln als eine kämpfende Gegenwart, die aus dem Bewußtsein des Mitbesitzes und Miterlebens der neuen Ideen, welche diese Kunst uns bringt, die größte Freude schöpfen soll.

II.

Es war ein weiter Weg, den der Künstler gehen mußte, ehe er zu dem machtvollen Stil gelangte, der seine Werke jetzt bildet und der dem Freunde seiner Kunst schon als ein Endziel erscheint, während er für ihn selbst vielleicht nur ein Übergang zu höheren Stufen ist. Aber doch ist wie bei allen entschiedenen Naturen sein Wesen von Anfang an klar vorgezeichnet und enthüllt sich dem, der seine späteren Werke kennt, leicht auch in den früheren.

Die Werke von 1906—1910 etwa (der Künstler ist 1884 geboren) zeigen noch deutlich den Zusammenhang mit dem Impressionismus. Es wird ein Ausschnitt aus der Natur treulich wiedergegeben und ihm mit flackernder Technik die flüchtige Bewegung mitgeteilt, die bei Sonnenlicht darüber hinzittert. Die Schärfe in der Beobachtung des Licht- und Farbenspieles, die Sicherheit in der Wiedergabe der Naturformen mit wenigen meisterhaften Strichen gibt dem Können der besten impressionistischen Meister nichts nach. Der Künstler geht aber sogleich einen Schritt weiter: die zerstückelte Malweise der Impressionisten ist in größeren Flecken zusammengefaßt, die Akzente, die durch die Haupt-

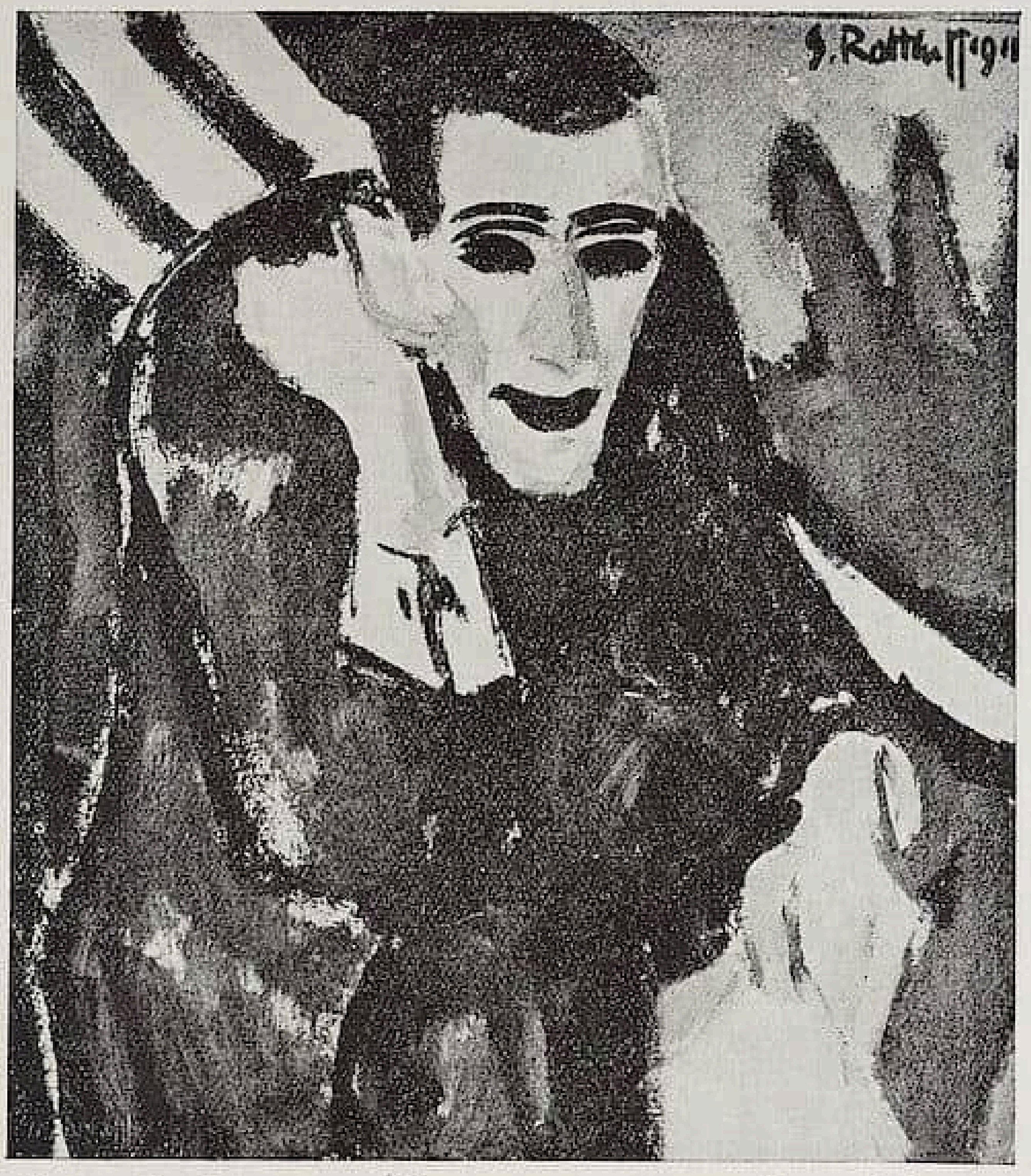


Abb. 2. Karl Schmidt-Rottluff. Bildnis S. G. 1911.

linien gegeben werden, ſind beſtimmter, es iſt mehr Struktur im Bilde. Vor allem aber äußert ſich ein leidenſchaftliches, vorwärtsdrängendes Wollen in den flammenden Farben, vor denen andere impreſſioniſtiſche Bilder der Zeit verblaſſen. Leuchtender Krapplack, tiefes Kobaltblau, Schwefelgelb, Orange, Smaragdgrün flimmern durch die Landſchaft und ſtehen ungebrochen, ſich gegenſeitig ſteigernd, nebeneinander. Alles zeugt von einem Überſchwang an Lebensgefühl, der eine große Zukunft ahnen läßt.

Auch das „Bildnis S. G.“ (Abb. 2) gibt noch eine Impreſſion; ein vorübergehender Ausdruck, eine momentane Haltung iſt mit größter Lebendigkeit erfaßt, doch ſchon mit welcher durchſchlagenden Energie zu bleibender Wirkung vertieft! Mit feſten Strichen iſt im Umriß die geduckte Haltung, das Sichzuſammenſchnellen und in ſich Geſammelte des Dargeſtellten, der wie im Selbſtvergeſſen laut vor ſich hinzureden ſcheint, ausgedrückt. Zu breiteren Flächen ſchon iſt die Malerei zuſammengezogen und große, intenſiv leuchtende Farbmaſſen — das tiefe Blau des Anzuges, die gelben, ſchwarzumränderten Querſtreifen, das grün und orange des Geſichtes — ſtehen ſich klar umriſſen gegenüber. In Augen und Mund, die mit großer Kühnheit als dunkle Löcher in das Geſicht geſchnitten ſind, deutet ſich die ſeeliſche Vertiefung zukünftiger Werke an.

Den Stil der beiden folgenden Jahre erläutern einige weibliche Akte und Stilleben, die sich in der Hamburger Kunsthalle und im Besitz Wilhelm Niemeyers und Rosa Schapires in Hamburg befinden. Noch atmet in diesen Werken eine warme Lebensfreude und Sinnlichkeit. Ein leuchtendes Goldbraun in den Akten wird durch glühendrote Umrandung, durch rote, blaue und gelbe Flecken im Grund zu schönster, leidenschaftlicher Wirkung gebracht. Und schon ballen sich die Formen bestimmter zusammen, heben sich in stärkerer Plastik heraus. — Zu starken Umrissen haben sich die Linien der Landschaft mit den in der Bucht liegenden Segelbooten (Abb. 3) zusammengefügt, zerschneiden beherrschend den Raum und geben ihm eine Festigkeit im Aufbau, wie ihn die Natur nicht kennt. In wunderbarer Ruhe und Massigkeit liegen die Schiffe, buntbesegelt, gegen einen purpurnen Abendhimmel gestellt, im stillen Hafen.

Im dunkeln Jahre 1914, das so üppig glühend in Gewitterschwüle begann und sich so furchtbar vollendete, fängt der geistige Ausdruck an sich zu vertiefen; die Stimmung wird klarer umschrieben, aber ernster und düsterer. In mehreren Strandbildern mit je zwei weiblichen Gestalten zittert der Geist dieses für die Menschheit tragischen Sommers nach. Diese Gestalten mit großen nachdenklichen Köpfen und kleinen ausdrucksvollen Händen bewegen sich am Meeresgestade wie in einem Traumreich. Sie pflücken Blumen, sie wandeln ruhig nebeneinander, sie knien im Sande. In dumpfer Masse liegt das Meer, der Sand breitet sich in fahlen Tönen am Rande hin, da und dort leuchtet ein smaragdner Fleck im Gebüsch, die Sonne bescheint ein Stückchen des gelben Hanges, aber dumpf lastet der schwerblaue Himmel, trübe mattrötliche Töne bedecken das Land. Zarte, blasse Zwischentöne malen die Stimmung weiter aus, die von ausdrucksschweren Formen eindringlich angegeben wird. — Die eine der beiden weiblichen Gestalten (auf einem Bild im Besitz des Herrn Heß in Erfurt), die der Strand angelockt hat, sucht nach der Heiterkeit in der Natur, aber das Lächeln ist auf ihren Lippen erstarrt. Bei der anderen lasten schon Wolken auf den gesenkten Augenlidern; es ist, als wollte sie reden, aber das Wort ist ihr über trüben Gedanken entschwunden, als stiegen traurig ahnungsvolle Bilder vor ihrem ferngerichteten Blicke auf.

Wie stark sich die formale Seite der Kunst Schmidt-Rottluffs in dieser Zeit weiterentwickelt hat, wird an einem weiblichen Akt dieses Jahres deutlich, der in der Freien Sezession ausgestellt war. Fächerförmig baut sich die Komposition von unten auf, in sich türmenden Massen, denen eine mehr flächige, rhombische Form im oberen Teil entgegengestellt ist. Mit verschobener Symmetrie, doch sorgfältig nach beiden Seiten ausbalanciert, bietet das Bild mit seinem so einfachen und alten Motiv einen erstaunlich neuen Reichtum an kubischen Formen und stellt zugleich eine meisterhafte Flächenkomposition dar. Bei aller Strenge des Stiles aber fällt auf, wie bedrängend nah die Natur selbst vor uns zu stehen scheint, wie der Künstler, obgleich er nur den Begriff der Form wiedergibt, doch auch ihre natürliche Hülle mit aller Wahrheit, ja mit wahrer Leidenschaft erfaßt oder recht eigentlich, um ein Wort Dürers zu gebrauchen, „aus der Natur herausgerissen hat". —

Im Mai 1915 wurde der Künstler einberufen und nahm am Kriege in untergeordneten Stellungen bis zum Ausgang teil, im ersten Jahre die ganzen Strapazen des Vormarsches bis zum Naroschsee durchkostend. Was im Jahre 1915 vor der Einberufung entstand, gehört zum Vollendetsten, das dem Künstler gelang. Kein Zweifel, daß solche Werke wie die Dame beim Ausgehen, das Bildnis Rosa Schapires (beide im Besitz Dr. Niemeyers in Hamburg), der weibliche Kopf in der Hamburger Kunsthalle, das Bildnis

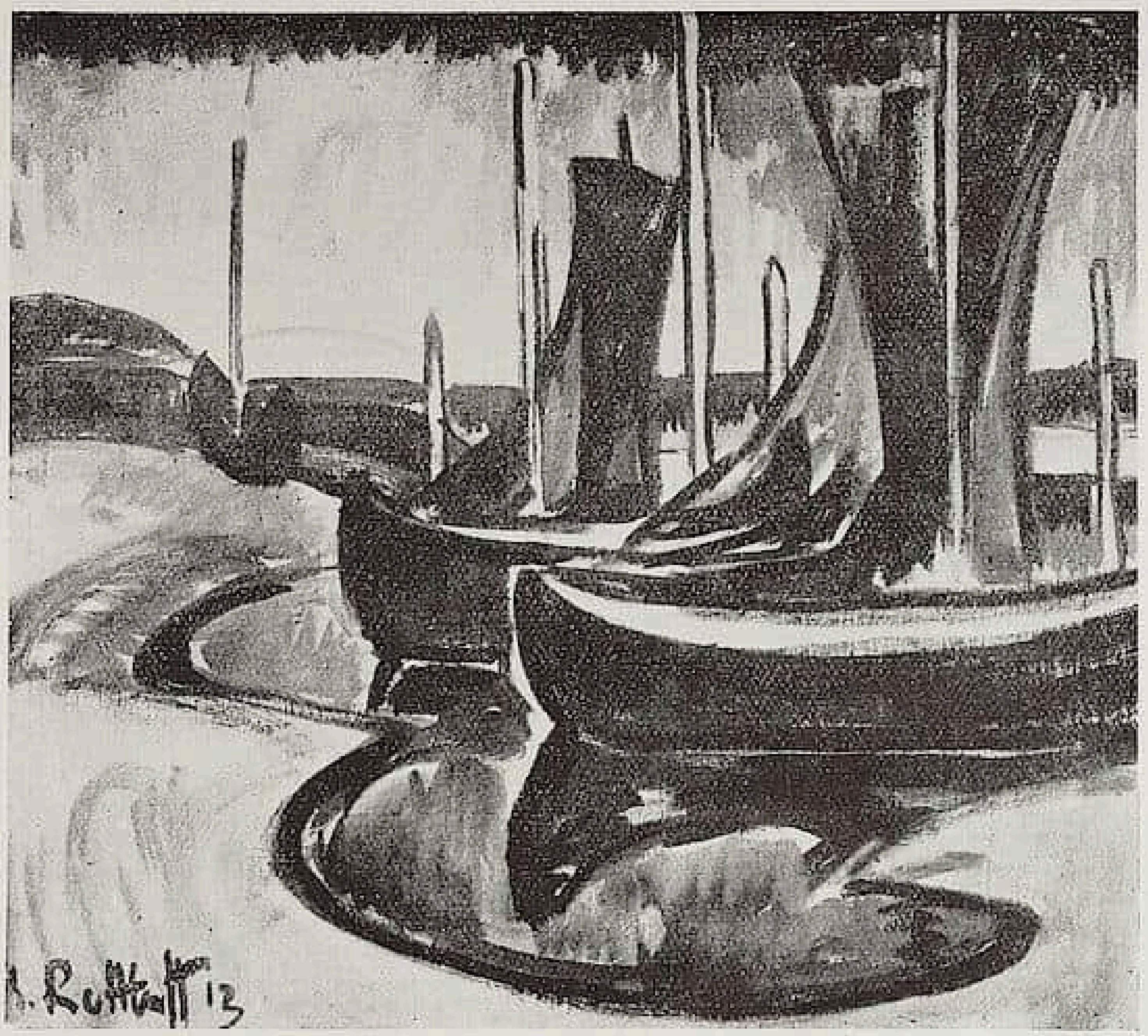


Abb. 3. Karl Schmidt-Rottluff. Boote im Hafen. 1913.

Feiningers spätere Generationen, so wie jetzt den kleinen Kreis von Freunden des Künstlers, zur Bewunderung hinreißen werden.

Der Kopf in der Hamburger Kunsthalle (Abb. 4) ist von dem rätselvollen Geist der Sphinx, von der feierlichen Ruhe eines orientalischen Königsbildes erfüllt. Größte monumentale Formung vereinigt sich mit zwingender seelischer Gewalt, durch die ein Unterton von Schwermut zieht. Seltsame Farben: ein starkes Gelb im Gesicht, tiefes Blaugrün im Haar und Hintergrund, das durch Rotbraun in den Schatten nur wenig gemildert wird, steigern den geheimnisvollen Eindruck.

Von geistiger männlicher Kraft ist das Bildnis Feiningers beseelt (Abb. 5). Der strenge Ernst dieses Künstlers, der in seiner stärker mechanisierten Anschauung ganz andere Ziele als Schmidt-Rottluff verfolgt, aber sich mit ihm in der großen koloristischen Begabung trifft, spricht aus dem Bildnis, wobei freilich der Ausdruck durch die machtvolle Formensprache des Bildners fast ins tragisch Gewaltsame gesteigert ist. Die Einheit der Linie ist durch ein charakteristisches Wiederholen konkaver Kurven in den Fingern, Handflächen, Armen, Schultern bis hinauf zur Wangenlinie erzielt, die geistige Einheit durch die Farbe, ein metaphysisch wirkendes Gelb im Gesicht, ein fernes Blau mit grünen Flecken im Grund vollendet.

Wunderbar ist die Vereinigung von scharfer Naturbeobachtung mit großartiger, seelischer Stimmung in dem außerordentlichen Bildnis der Dame, die sich die Handschuhe anzieht (Abb. 6).

Abb. 4. Karl Schmidt-Rottluff. Weibliches Bildnis. 1915.
Hamburger Kunsthalle.

Eine schnell vorübergehende Bewegung ist im ausdrucksvollsten Moment erfaßt; diesem Moment ist Dauer verliehen, indem in ihm der geistige Gehalt tiefer innerer Erlebnisse des Künstlers zusammengepreßt ist. Die leichte Anstrengung, die das Anlegen des Handschuhes kostet, drückt sich deutlich in der einen gesenkten, der anderen gehobenen Schulter aus, das Vorwärtsgehen in dem Vorschieben der Brust und des Unterkörpers, dessen Schmalheit dem transparenten Wesen der Gestalt entspricht. Plötzlich scheint die Bewegung von schweren Gedanken festgebannt. Nachtwandelt die Gestalt? Lastet auf ihr ein dunkles Geschick? Oder drückt die gehobene Schulter ein Achselzucken aus, wie in Resignation über unlösliche Rätsel des Daseins? Die ganze Nachdenklichkeit des Künstlers hat sich auf diese schweren Augenlider gesenkt. Melancholie liegt auf den Lippen, Askese auf den schrägen durchgeistigten Wangen. Aus einem nichtigen Motiv, dem des Handschuhanlegens, ist eine unvergeßlich eindringliche Schöpfung geworden. Wir erinnern uns Rembrandts, der aus der Alten, die sich mit plumper Schere die Nägel schneidet, eine von Licht und Weisheit umflossene Gestalt

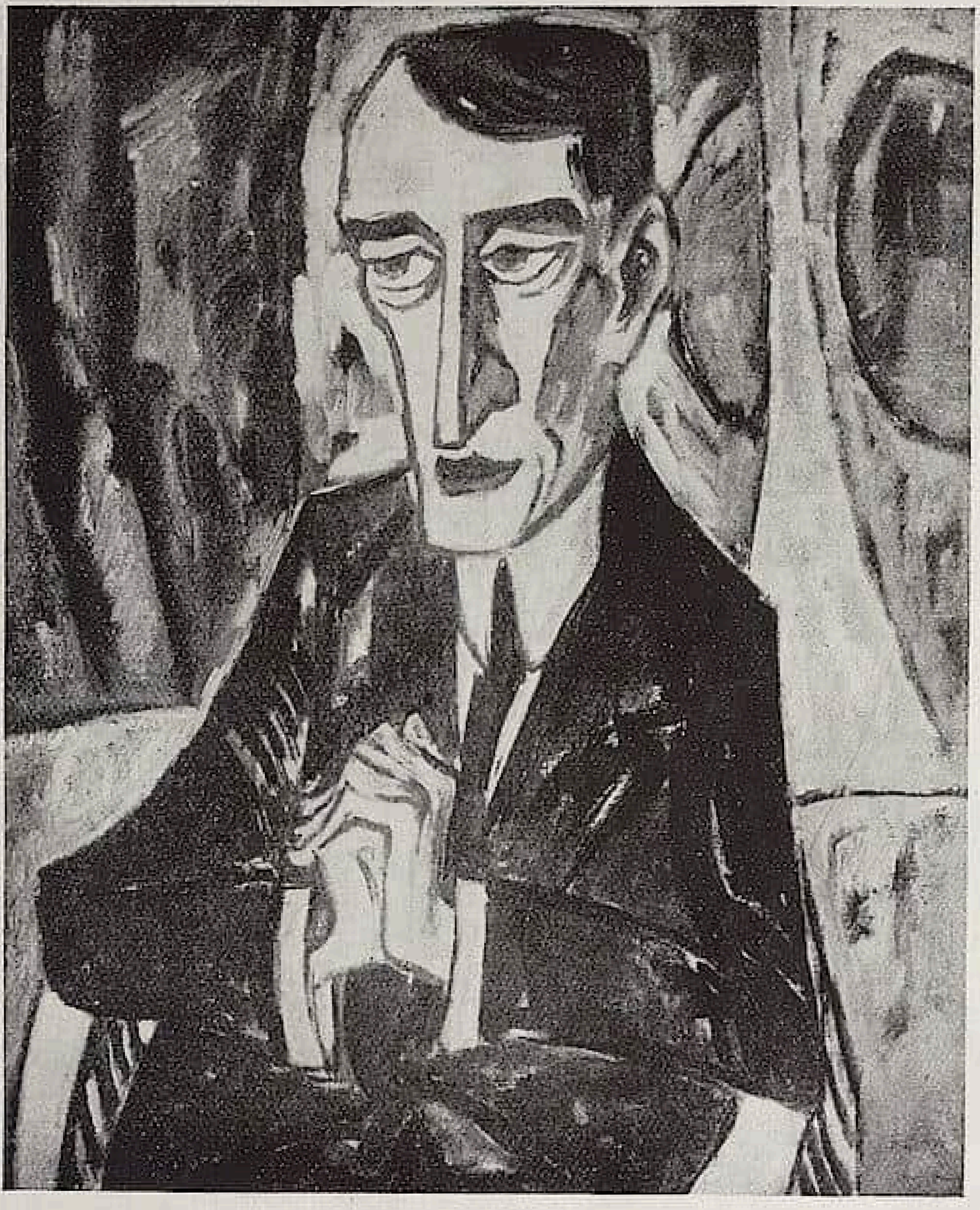


Abb. 5. Karl Schmidt-Rottluff. Bildnis Lyonel Feininger. 1915.

gleich einer Sibylle geschaffen hat. Das ist die wahre Kunst, die das nebensächlichste Ding des Alltags mit kaum sichtbarer Veränderung unmittelbar in den Himmel ewig dauernder Gefühle hinaufzutragen versteht.

Und wie bei allen großen Kunstwerken erscheint Inhalt und Form in größtem Einklang, von größter Einfachheit der Bildung. Mit wenigen sicheren Hieben wie aus Holz geschnitzt, tritt die Gestalt aus einem leeren, nur durch ein helles Fenster im Grunde belebten Raum heraus. Mit einem Nichts von Pinselstrichen bildet der Künstler ein Wunderwerk farbiger Komposition aus jener Leichtigkeit des Schaffens heraus, die nur bei höchster innerer Konzentration möglich ist. Ein herrliches Blaugrün, bald heller, bald dunkler flutend wie in der Tiefe des Meeres, kleidet die Gestalt und umgibt den in transzendentem Gelb leuchtenden Kopf; flimmernde Töne von Rotbraun und Orange rahmen die Figur ein und üben eine versöhnliche Wirkung auf die düster sehnsüchtigen Töne in der Mitte aus.

Eine längere Pause tritt in der Arbeit des Künstlers durch seinen Aufenthalt im Felde ein. Von einigen Aquarellen im Jahre 1918 abgesehen, beginnt seine Tätigkeit auf dem Gebiet der Malerei erst wieder mit dem Jahre 1919 und zeigt, wie denn die Kriegsjahre auf keinen denkenden Menschen ohne Einfluß bleiben konnten, ein ganz neues Gesicht.

Der Künstler hat seine eigene Welt nun völlig ausgeformt und sieht die Natur mit der starken, persönlich geistigen Farbe und Form, aus denen diese Welt gebildet ist. Indem er danach strebte, die wirkende Kraft, den Begriff hinter der rohen Materie zu entdecken, hat er für sich und damit auch für die, die ihm zu folgen vermögen, die höhere Anschauung gefunden, aus der heraus er die Natur mit ihrem jenseitigen Gehalt darzustellen vermag. Es wäre verkehrt, wollte man annehmen, daß der Künstler nicht dauernd von dem Naturbild angeregt würde. Gerade manche der besten und geistigsten Werke sind unmittelbar vor dem Modell entstanden. Er aber sieht dieses Modell nicht mehr mit den Augen des gewöhnlichen Menschen, sondern sieht es nach starker Konzentration, welche die Folge eines bedeutenden inneren Erlebnisses ist, plötzlich in die jenseitige Welt, die er sich innerlich aufgebaut hat, versetzt. Er sieht nicht mehr die wirklichen Farben, sondern mit visionärer Kraft schweift sein Blick über das Vorbild hinaus in ein Bereich, in dem alle Form und Farbe nur noch gesteigerte geistige Bedeutung haben. Und nun mag es immerhin geschehen, daß das Gesicht grün und orange, das eine Auge rot, das andere blau, die Haare grün und gelb oder wie immer erscheinen mögen. Nur der geistig Arme, der nicht an eine jenseitige Welt, die hinter diesen Dingen liegt, ja sich mit Macht in jedem Ding hervordrängt, glaubt, nur er wird hier nicht erkennen, daß dies notwendige Einzelfolgerungen aus einer den Stoff geistig bezwingenden Anschauung sind. Da nun aber dem Künstler immer zugleich die Natur vor Augen steht, so erhält sein Bild auch die höchste Realität, eine gewaltig eindringliche, faßbare Wirklichkeit, die uns zwingt, an diese Welt zu glauben.

Wir erinnern uns in diesem Zusammenhang einer Stelle in Schellings Vortrag über die bildenden Künste (1807), in dem dieses geistige Verhältnis des Künstlers zur Natur besser als es uns möglich ist, geschildert wird: „In allen Naturwesen zeigt sich der lebendige Begriff nur blind wirksam: wäre er es auf dieselbe Weise im Künstler, so würde er sich von der Natur überhaupt nicht unterscheiden. Wollte er sich aber mit Bewußtsein dem Wirklichen ganz unterordnen, und das Vorhandene mit knechtischer Treue wiedergeben, so würde er wohl Larven hervorbringen, aber keine Kunstwerke. Er muß sich also vom Produkt oder vom Geschöpf entfernen, aber nur, um sich zu der schaffenden Kraft zu erheben, und diese geistig zu ergreifen. Hierdurch schwingt er sich in das Reich reiner Begriffe; er verläßt das Geschöpf, um es mit tausendfältigem Wucher wiederzugewinnen, und in diesem Sinne allerdings zur Natur zurückzukehren. Jenem im Innern der Dinge wirksamen, durch Form und Gestalt nur wie durch Sinnbilder redenden Naturgeist soll der Künstler allerdings nacheifern, und nur insofern er diesen lebendig nachahmend ergreift, hat er selbst etwas Wahrhaftes erschaffen. Denn Werke, die aus einer Zusammensetzung auch übrigens schöner Formen entstünden, wären doch ohne alle Schönheit, indem das, wodurch nun eigentlich das Werk oder das Ganze schön ist, nicht mehr Form sein kann. Es ist über die Form, ist Wesen, Allgemeines, ist Blick und Ausdruck des inwohnenden Naturgeistes."

So entstehen nun im ersten Jahr nach dem Kriege und im Frühjahr 1920 Werke Schmidt-Rottluffs, in denen bald mehr die Realität, bald mehr die geistige Welt lebendig hervortritt, und die jetzt auch wieder von der Lebensfreude der früheren Jahre erfüllt

Abb. 6. Karl Schmidt-Rottluff. Handschuhanziehende. 1915.
Hamburg, Dr. W. Niemeyer.

sind im Gegensatz zu dem düsteren Ton der Werke der ersten Kriegszeit. In leuchtenden, bisher unerhörten Farbenklängen äußert sich die neue Steigerung der künstlerischen Kraft. Sie betätigt sich in einigen von Fischervolk belebten Strandbildern, in denen die Wirklichkeit mit frischer Energie angepackt und zugleich formal kunstvolle, dekorativ fesselnde Kompositionen gestaltet sind; sie betätigt sich aber auch in Werken voll von gesteigertem Seelenleben und visionärer Erleuchtung, um die es uns hier vor allem zu tun ist (Abb. 7—9).

In großen, einfachen Farb- und Formflächen stellt sich die Gestalt in der Abenddämmerung am Meere dar (Abb. 7). Aus einem wunderbaren bläulichen Grün des Wassers und des Himmels taucht sie schwebend auf, geleitet von dem unbestimmten Karmin des Strandes; neben der dunklen Erscheinung blitzt hell ein weißer Wogenstreifen auf. Durch die Dämmerung flammt, fern und nah zugleich, Gesicht, Nacken und Hand in heftigem gelben Grün, am stärksten glänzt es auf den gesenkten, doch durchleuchteten Augenlidern. Wie ein Traum, der sich fest ins Gehirn eingebrannt hat, ganz Geist, ganz Gefühl, von beängstigender Körperlichkeit und doch unwirklich wie der Gedanke,

rauscht es vorbei, keinem Geschlechte angehörig, — denn im Traum verwischen sich die Geschlechter — in dem geheimnisvollen Zwischenreich webend, in dem der Verstand des Tages schläft und das Unterbewußtsein hell wie das Meeresleuchten in der Nacht erstrahlt.

In voller Tageshelle aber scheint wie die Sonne das Auge des Mädchens in dem Bildnis mit der aufgestützten Hand (Abb. 8), aber es ist nicht die Sonne naiven Frohsinns, die über diesem Gesichte aufging, sondern die nach dem Gewittersturm von Wolken noch halb überdeckte, halb in starker Verklärung strahlende. Dunkler Ernst liegt auf dem einen Teil des Gesichtes, auf dem schmalen Strich des Mundes, auf den Schatten der Wangen, auf dem einen fast geschlossenen Auge, aber siegreich brechen die Strahlen einer mühsam erkämpften geistigen Selbsterleuchtung aus der klarblauen Pupille des anderen Auges, das von blendendem Nimbus umgeben ist. Und so drücken auch die Farben: das Gelb und Orange des Gesichtes, das Blaugrün und Braun des Gewandes den Kampf zwischen Vision und Wirklichkeit, zwischen Jenseits und Diesseits aus, aber es ist, als verheiße der rote Flammenschein, der die Gestalt umgibt, den Sieg des Geistigen.

Wie aber sollen wir nun mit Worten den Ausdruck des Doppelbildnisses fassen, das vielleicht als das stärkste geistige Bekenntnis des Künstlers erscheint? (Abb. 9.) Schon die Farben des Bildes widersetzen sich jeder Beschreibung, eine solche Fülle verschiedenartigster und doch harmonisch zusammengestimmter Farbflecken stehen schroff und schillernd nebeneinander. Man mag sich einen Begriff des bunten, ja wilden Treibens dieser Töne machen, wenn man sich vergegenwärtigt, daß das Gesicht der Frau zur Hälfte gelb, zur anderen Hälfte orange, daß der eine Nasenflügel blau, der andere grau, die Haare auf der einen Seite blau, auf der anderen krapplack sind und das linke Auge blaßgrün mit blauem Rand, das rechte blau und rot umrändert ist. Dieser scheinbaren Zerrissenheit der Farbenkomposition, die nur mit Mühe zusammengebunden ist, schließlich aber doch ihre feste Haltung hat, entspricht der Geist der Darstellung.

Ist es ein Zufall, daß in der Kunstgeschichte Doppelbildnisse so selten sind und fast nie gelangen? Vielleicht ist es eine Unmöglichkeit, zwei in sich abgeschlossene Menschen auf einem Bild zu vereinen, weil jeder für sich ausschließliche Aufmerksamkeit beansprucht. Vielleicht ist es nur möglich in Gestalt eines innerlich stark bewegten, rhythmisch sich kunstvoll verschlingenden, zum geistigen Kampfe sich steigernden Dramas, nicht aber in Gestalt eines Epos, in dem nach- und nebeneinander von zwei Charakteren in gleichförmig laufender Erzählung berichtet wird. Den ersten dieser beiden Wege versuchte Schmidt-Rottluff zu geben.

Jede der beiden Gestalten besteht für sich, aber ringt um eine Annäherung an den Anderen. Der Mann hält sich mit einer vom Geschick in gewaltsamer Lebenserfahrung erzwungenen Straffheit aufrecht: schneidend, von Trotz und Energie erfüllt, laufen die Linien der rechten Wange und Schulter nach unten. Die weibliche Gestalt ist weicher, neigt sich ihm leise zu; jedoch in der frontalen Haltung, in den strengen, junonischen Formen drückt sich ein kaum geringeres Eigenwollen aus. Des Mannes Blicke sind ganz nach innen gerichtet, seine Gedanken weit in der Ferne, aber ein instinktiver Wunsch sich anzulehnen zwingt ihn, seine Hand auf ihre Schulter zu legen. Die Frau aber sieht die Wirklichkeit näher mit offenen Augen, die sie freilich vor den erschreckenden Bildern, die ihrem Blicke erscheinen, schließen möchte; ihr Schicksal allein und selbstbeherrscht tragend, sucht sie doch bei dem Stärkeren Schutz und legt sanft ihre Hand auf seine Brust. Zwei Menschen, die bestimmt sind, ihre eigenen Wege zu gehen, aber sich in dem gleichen Schmerz über die Unüberwindlichkeit des Daseins,

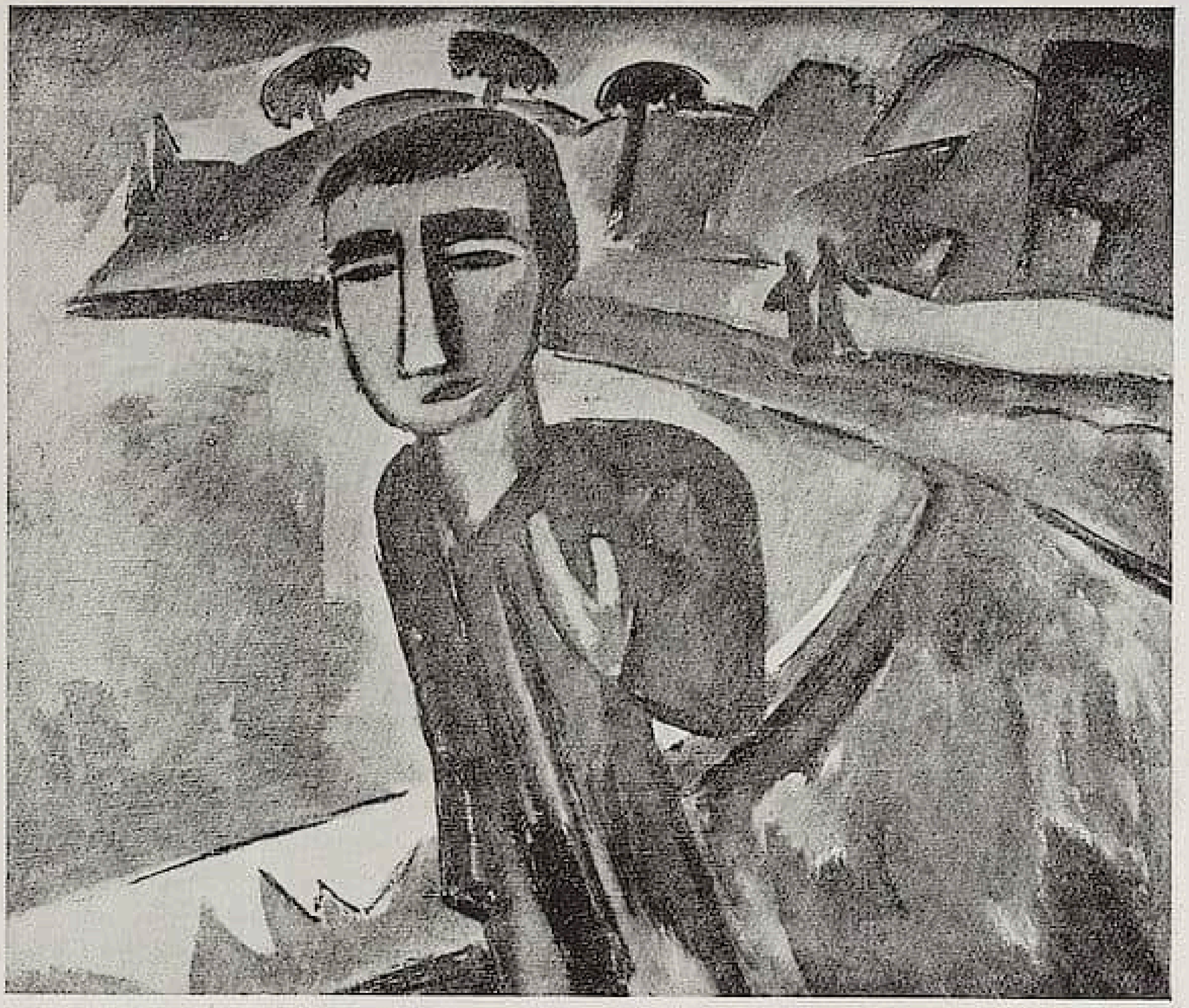


Abb. 7. Karl Schmidt-Rottluff. Abend am Meer. 1920.
Berlin. Privatbesitz.

über die Unmöglichkeit eines Zusammenschlusses der Menschen, und seien es der nächsten, treffen. Und so nahen sie sich mit den Händen, wie aus fernen Welten einander berührend, ganz sich begreifend und sich doch nicht näher kommend, als es eben den Menschen vergönnt ist, sich nahe zu kommen. Unlösbares Problem des Lebens und der Kunst! Und doch ein Problem, um das sich zu mühen höchste Menschenwürde ist, und das hier der Lösung so nahe gebracht wird, als es der Kunst nur möglich ist.

III.

Seit der ältesten Holzbaukunst der Germanen, seit der Holzplastik der deutschen Gotik und Renaissance, seit der Kunst des Holzschnittes zur Zeit Dürers hat der deutsche Künstler das Holz mit Vorliebe zum Ausdruck seiner Ideen für Baukunst, Plastik und Graphik verwertet. Es ist, als ob die Bildung des rohen Stammes mit seiner knorrig ungefügen Form, die sich dem leidenschaftlich schnitzenden Messer doch so willig fügt, dem halb barbarischen, halb rührend sich hingebenden deutschen Wesen besonders gemäß sei. Nirgends sonst in Europa ist in der künstlerischen Bearbeitung des Holzes in älterer Zeit ähnlich Bedeutendes wie in Deutschland geleistet worden.

So konnte es nicht fehlen, daß die neue deutsche Kunst mit ihrem mächtigen Anlauf den Holzschnitt und die Holzplastik wieder neu belebte, nachdem beider Wesen so lange verkannt worden war. Ein unbewußter Rasseninstinkt trieb auch Schmidt-Rottluff, sich

Abb. 8. Karl Schmidt-Rottluff. Emybildnis. 1919.
Berlin, Privatbesitz.

mit Leidenschaft diesen Gebieten zuzuwenden. Schon vor ihm hat sich Nolde, gleichzeitig mit ihm haben sich Heckel, Kirchner und Pechstein in derselben Richtung als Holzschnitzer graphisch wie bildnerisch betätigt. Keiner aber hat sich mit solcher Ausschließlichkeit und Energie und daher auch mit solchem dem Stoff angemessenen Können mit dieser Technik beschäftigt wie Schmidt-Rottluff, dessen Kunst, selbst seine Malerei, recht eigentlich nach der Holzplastik strebt, obgleich damit nicht gesagt sein soll, daß er nicht doch auf dem Gebiet der Fläche, als Maler und Graphiker seine mannigfaltigen Ideen am umfassendsten auszudrücken vermag. Er hat jetzt schon ein Werk von annähernd 400 Holzschnitten und eine nicht geringe Anzahl von Holzskulpturen, ja auch von Schreinerarbeiten wie Kästen, Truhen, Schränken von originellster Form und Farbengebung geschaffen.

Indem für das Verständnis des Geistes seiner Holzplastik auf W. Niemeyers Aufsatz „Vom Wesen und Wandlung der Plastik" (Genius I) verwiesen sei, möge hier nur noch eine kurze Betrachtung seiner Holzschnittkunst Platz finden, wobei freilich nur eine äußerst beschränkte Zahl aus der großen Fülle des vorhandenen Materials ausgewählt werden kann.

Abb. 9. Karl Schmidt-Rottluff. Doppelbildnis. 1920.

Die Entwicklung der Holzschnitte Schmidt-Rottluffs, der seiner Gemälde parallel laufend, führt von einer mehr malerischen, impressionistischen Auffassung zu größter plastischer Vereinfachung der Form und zunehmender Vergeistigung des Inhaltes. Wobei Meisterwerke in der einen wie der anderen Darstellungsart entstanden sind, wie denn der Gedanke der Entwicklung nicht dazu verführen darf, bedeutende Werke einer früheren Stufe gegenüber solchen einer späteren herabzusetzen.

Gleich das erste abgebildete Blatt: „Frau mit aufgelöstem Haar" (Abb. 10), gibt einen solchen, in seiner Art durchaus vollkommenen Holzschnitt, leider in der dieser Technik so abträglichen Verkleinerung wieder. Die meisterlich abgewogene Verteilung von Weiß und Schwarz, die Straffheit in der Linienführung des Gesichtes und der Hände, die Großheit der Auffassung, vor allem aber das eindringlich schauende Auge, das von der Masse herabflutenden Haares frei bleibt, heben die Gestalt sogleich über das Alltägliche hinaus und geben ihr eine allgemeinere Bedeutung. Die rätselhafte Wirkung, die der Künstler

mit der Darstellung des einen verhüllten, des anderen groß blickenden Auges erreicht, arbeitet der visionären Kunst in den Gemälden von diesem und dem vorigen Jahre vor.

Der düsteren Stimmung von 1914 gehört das wundersame Blatt „Frau in den Dünen" (Abb. 11) an, der Beginn jener Kompositionen mit ganz von zukünftigem Schauen erfüllten weiblichen Gestalten, deren neuerliche Fassungen wir in einigen Gemälden schon bewunderten. Gedankenvoll wandelt die Frau vorüber, wie in plötzlichem Erkennen kommenden Unheils, die eine Hand an der Stirn, die andere krampfhaft geschlossen vor sich haltend, als konzentriere sich ihr Geist völlig auf das Gefühl, das sie so unerwartet ergriffen hat. Vor solchen Gestalten mag man sich wohl der Erzählungen des Tacitus erinnern, der berichtet, daß die Deutschen ihren Frauen prophetische Gaben zuschrieben und die Seherinnen bei ihnen keinen geringen Einfluß ausübten.

Die Steigerung ins Monumentale in großen Einzelköpfen, die wir in den Gemälden aus der ersten Hälfte des Jahres 1915 beobachteten, zeigt der weibliche Kopf mit leicht geöffnetem Mund (Abb. 12). Verglichen mit den früheren Blättern ist hier die Figur plastischer gestaltet, die Übergänge von Hell und Dunkel sind schroffer, die schwarzen Flächen weniger fleckig, die hellen Striche in den Schatten kräftiger und ununterbrochener durchgeführt. Mit gewaltiger Energie sind die großen Hauptformen der Natur erfaßt und mit so leidenschaftlicher Freude an ihrer inneren Schönheit vor uns hingestellt, daß wir gern auf das störend nebensächliche Beiwerk des Naturvorbildes verzichten.

Noch ehe es dem Künstler im Felde möglich war, wieder mit der Ölmalerei zu beginnen, nahm er im Jahre 1918 schon seine Tätigkeit für den Holzschnitt wieder auf. Es entstand als erster Ausdruck der lange zurückgehaltenen Produktionslust gleich eine Folge, die einen Höhepunkt im Schaffen des Künstlers und, wie spätere Zeiten noch besser erkennen werden, auch in der Entwicklung der neuen deutschen Kunst darstellt.

Da trifft der erste Blick den viel bestaunten Christuskopf: eine ungeheuerliche Vision, in der sich das dumpfe Entsetzen des sich durch vier Kriegsjahre hindurchschleppenden deutschen Volkes ausprägt (Abbildung im Genius I). Ein schwarzer Schleier von Haaren umrahmt das gepeinigte Gesicht, das doch so machtvoll Strahlen nach allen Seiten aussendet. Dunkle Strähnen hängen unter den geschlossenen Lippen herab, deren Fülle von früherer Lebensfreude erzählt. Von Schmerz ist das eine Auge fast geschlossen, im Sehertum das andere aufgerissen: daraus dringen Blicke des Leidens und der Beherrschtheit, die sich tief ins Gedächtnis bohren. Die Stirn aber ist gebrandmarkt mit der Zahl 1918 als Mahnwort an die in diesen Zeiten von ihrem Wege abgeirrte Menschheit, als ewiges Zeichen, daß, wie die Unterschrift lautet, in diesem Jahre „Euch Christus nicht erschienen ist".

Und nun folgen einzelne Szenen aus der Geschichte Jesu, eine ergreifender als die andere. Dem an den neuen Holzschnittstil noch nicht Gewöhnten wird beim ersten Blick vielleicht manches gewaltsam, ja roh erscheinen. Aber bei der Explosion mächtig gesteigerter Gefühle darf man keine Rücksicht auf ängstliche Nerven erwarten. Wer zu zartbesaitet ist, wende immerhin den Blick zur Seite. Man werde ganz oder gar nicht getroffen. Einen Mittelweg gibt es hier nicht.

Wie seltsam eindringlich ist die Charakteristik der drei Gestalten auf dem Gange nach Emmaus: die beiden Jünger, von Sorgen um Körper und Geist beunruhigt und zur Seite gebogen neben der geraden, überhöhten Gestalt Christi. Keuchend unter der Last des Daseins schleift sich der eine Apostel gebückten Rückens nach; der andere blickt fast erschreckt vornübergebeugt auf Christus, in den beiden herabhängenden Armen das Staunen über den erhabenen Ausdruck im Auge des Meisters ausdrückend. Christus aber, der den schwersten Weg von den Dreien hat, hält sich aufrecht in der

Abb. 10. Karl Schmidt-Rottluff. Frau mit aufgelöstem Haar. Holzschnitt. 1913.

Mitte und geht leicht schwebenden Schrittes voran, die halb umdunkelten, halb strahlenden Augen ganz vom Geistigen erfüllt, das er seinen Begleitern mit beruhigender, tröstlicher Geste mitteilt. Von seinem Haupte schießen die Strahlen weit durch die Landschaft und schlagen mit der Glut der sinkenden Sonne zusammen.

Während hier die sanfte Röte des Abends herrscht, zittert Sturm durch die Darstellung des Fischzuges Petri. Gekrümmt wie ein Wurm, verzweifelt sich gebärdend, sinkt Petrus bis zu den Knien in die Wellen. Aus den gezackten Linien seines Mundes, aus den verlängerten Fingern dringt der Schrei nach Hilfe. Christus aber steht, dunkel wie die Nacht, plötzlich als Geist vor ihm: Du Kleingläubiger, warum zweifeltest Du? — Schräg und streng schwebt er auf dem Wasser, Hilfe gewährend, aber vorwurfsvoll vor Petrus zurückweichend. Fast drohend blickt das eine von Strahlen umgebene Auge, das andere sucht entgeistert die Ferne. Und um Jesus herrscht Ruhe. Aber hinter dem zerbogenen Petrus tanzt das Meer wie von bösen Geistern gepeitscht erregt auf und nieder. Die Jünger, die nichts vom Fischzug erhofften, ziehen gefüllte Netze

auf, biegen sich zurück, beugen sich nach vorn, in großen Linien die Kraft ihres Körpers spielen lassend. Im Netze aber zappeln die Fische: genau besehen erkennen wir nur drei, aber der Künstler hat es verstanden, mit wenigen den Eindruck der Überfülle zu erreichen.

Und nun der versöhnende Christus, der mutig vor der moralisch sich gebärdenden Öffentlichkeit für die reuige Sünderin eintritt, die doch ein Unrecht, wie es nicht größer für das Weib gedacht werden kann, begangen hat (Abb. 13). Blonde, leuchtende Haare umgeben das Haupt des Segnenden, der seine schmale gütige Hand auf den in zuckenden Linien zerknirschten Kopf der Ehebrecherin legt, unbekümmert um das teuflische Grinsen der Menge um ihn, unbekümmert um die Angst der Freunde, die sich sorgenvoll hinter seinem Rücken verbergen. Welcher Kontrast zwischen den geraden ernsten Zügen Christi und den verzerrten Fratzen der Pharisäer, die doch in all ihrer Scheußlichkeit wirklich gesehen und erlebt sind und uns darum nicht weniger fesseln als Christus und die Jünger! Wie teuflisch verdreht Augen, Mund und Hände der in der unteren Ecke, wie überlegen in seinem beschränkten Verbrechertum schießt der Spitzbärtige darüber den spitzen Zeigefinger wie einen Giftpfeil gegen das gebeugte Weib! Zweifelndes Staunen aber hat die zwei Jünger auf der rechten Seite ergriffen; vor den kugelrund geöffneten Augen des einen, vor den nachdenklich blinzelnden des anderen schwankt noch in unsicherem Licht die Größe der Handlung ihres Herrn.

Auf der Linie dieser biblischen Folge bewegt sich der Künstler in einigen im letzten Jahre entstandenen Holzschnitten weiter. So in der wunderbaren Darstellung der Stigmatisation des hl. Franziscus von Assisi (Abb. 14). Nur eine von tiefer und dunkler Lebenserfahrung erfüllte Künstlerseele kann solche Visionen erleben, nur eine durch rastlose Arbeit geübte Hand kann sie mit solcher Klarheit wiedergeben! Mit welcher Sicherheit ist auf der Fläche Hell und Dunkel verteilt, mit welcher Energie sind die Konturen durchgezogen, wie schlagen die Streiflichter gleich Blitzen über die Fläche! Aus der Stirn sind tiefe Augenhöhlen herausgemeißelt, und wie aus Stein gehauen ist der scharfe Nasenrücken und der harte Mund, der freilich gewaltigere Weisen tönt als der sanfte Mönch der Geschichte. Durch die schmalen Fenster der tiefliegenden Augen dringt umdämmerte Schwermut, aber auch ein kühner Blick in das Jenseitige, von dem die halbgeöffneten Lippen prophetisch erzählen und die Wundmale in den Händen Zeugnis ablegen. Aus dem wuchtig schräggestellten Kopf spricht ein überzeugter Wille, ein leidenschaftlich asketischer Geist, der das Fleisch der Wangen, des Nackens, der mageren Arme wie Feuer verzehrt hat.

Man fragt sich, ob ein Künstler noch über solche Leistungen hinausgehen könne. Es bedarf keines Zweifels. Ist jeder Tüchtige nicht auch nur ein Stück der ganzen Natur? Wenn ein Strauch einige Jahre köstliche Blüten hervorgetrieben hat, ist deshalb ein Anlaß zu glauben, daß er nicht noch viele Jahre blühen werde? Die Blüten werden nicht die gleichen sein, aber sie werden anders und immer wieder neu und nicht minder schön sein.

IV.

Es wäre eine lockende Aufgabe, die Tätigkeit und die Ideen Schmidt-Rottluffs auch auf den anderen Kunstgebieten, auf die sich seine Arbeit noch erstreckte, zu verfolgen: seine Tätigkeit als Silberschmied vor allem, als der er eine Anzahl Schmucksachen in einer scheinbar primitiven, tatsächlich kraftvoll neuen, aus dem Material geborenen Technik fertigte, wobei häufig die matten Farben ungeschliffener Steine aufs reizvollste mit dem blassen Schimmer einer unpolierten Silberfassung zusammengestellt sind; seine

Abb. 11. Karl Schmidt-Rottluff. Frau in den Dünen. Holzschnitt. 1914.

Tätigkeit für das Buchgewerbe als Zeichner und Holzschneider von Buchstaben, Bucheinbänden, Vignetten und anderem; schließlich seine Ideen über Architektur, wie er sie in den Bemerkungen über das Idealprojekt einer Bergstadt (veröffentlicht in den „Stimmen des Arbeitsrates für Kunst") andeutete — die Vielseitigkeit des Künstlers würde dadurch in helles Licht gerückt werden, eine vielseitige Kunstübung, die Schmidt-Rottluff mit manchem unserer besten Künstler teilt und die als das Anzeichen einer breit fundierten künstlerischen Kultur angesehen werden darf. Hier kam es jedoch vor allem darauf an, Schmidt-Rottluffs Malerei und Holzschnittkunst kennenzulernen, da sich das Wesen seiner Kunst auf diesen Gebieten so umfassend wie konzentriert darstellt.

* * *

Alle bedeutende Kunst — so auch die Schmidt-Rottluffs — ist höchster Ausdruck der Ideen der Zeit und des Volkes. Eine der gewaltigsten und gewaltsamsten Epochen der deutschen Geschichte — so empfinden wir Mitlebenden diese Zeit schon jetzt — bildet den Hintergrund ihrer bisherigen Entwicklung. Die Jahre 1907—13, die materiell glücklichsten Jahre Deutschlands, zeigen die Kunst Schmidt-Rottluffs erfüllt vom Schauen des üppig blühenden Lebens, triumphierend im Farben- und Formenrausch. Zunehmend steigert sich die monumentale Wirkung der Kompositionen, gleichsam mit dem sich dehnenden Gesichtskreis des deutschen Volkes, dessen Handel und Wandel sich über die ganze Welt auszuspannen begann.

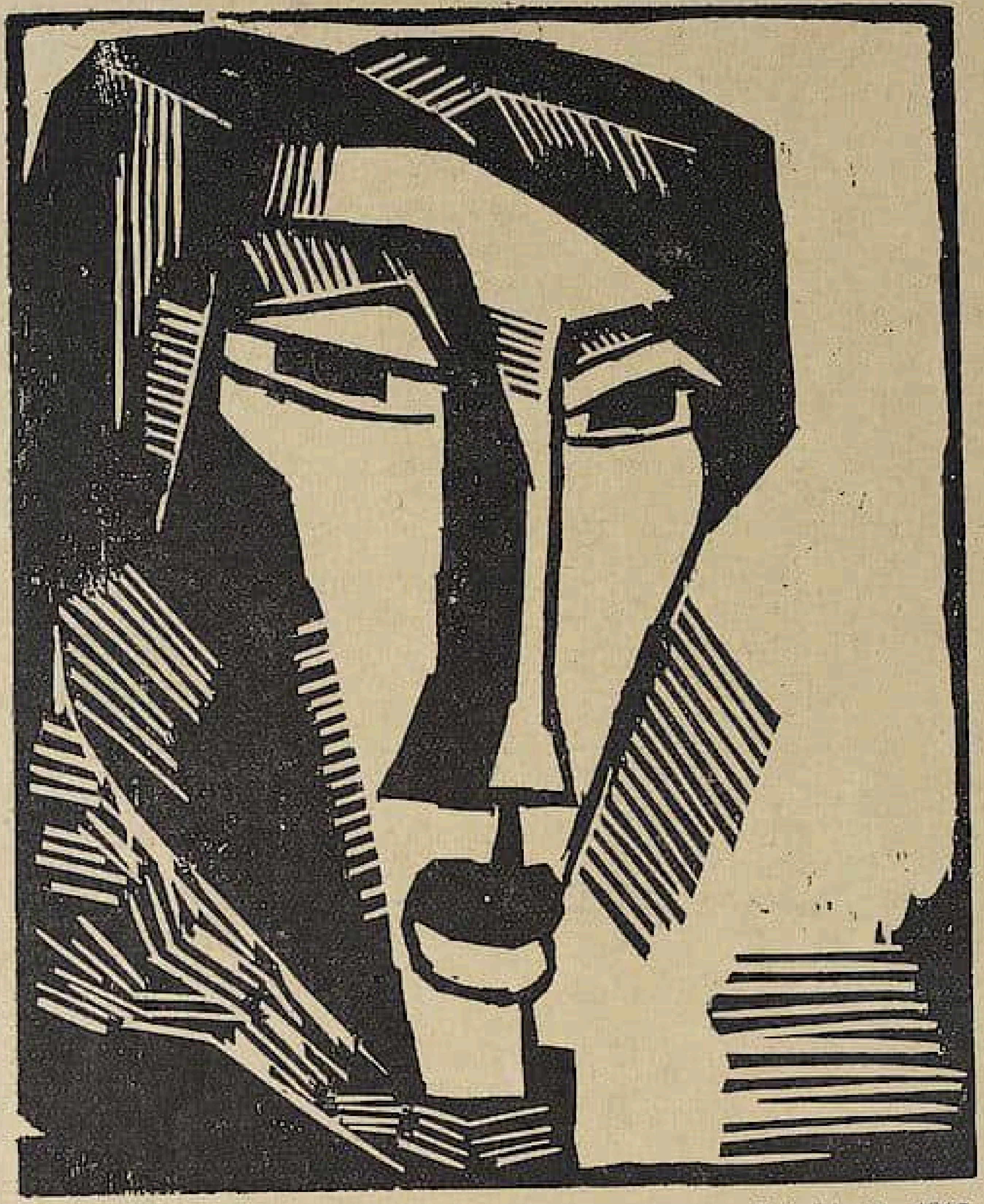


Abb. 12. Karl Schmidt-Rottluff. Weibliches Bildnis. Holzschnitt. 1915.

Da gebietet der Krieg ein dröhnendes Halt. Mehr als gewöhnliche Menschen leiden die von Ahnungen verfolgten Künstler unter der furchtbaren Krise einer vom Fieber geschüttelten Menschheit. Dunkle, eherne Töne klingen in den Werken Schmidt-Rottluffs vom Jahre 1914 auf 15, aber ihre Form wächst immer mächtiger, wie denn in dieser Zeit noch der Siegesglaube des deutschen Volkes ins Ungemessene geht und seine Gefühle sich grenzenlos übersteigern. Im Deutschen, der sah, wie sich die Macht seines Reiches von Reims bis Riga, von Belgien bis zur Türkei ausdehnte, mußten, ob er wollte oder nicht, Träume von einer Beherrschung Europas, sei es einer geistigen, sei es einer weltlichen, aufsteigen, wie wohl nur noch einmal in seiner Geschichte zur Zeit Ottos III., ums Jahr 1000, als auch Europa einen Augenblick zu seinen Füßen zu liegen schien, als auch eine Kunst von großem, machtvollen Geist getragen, entstand — ehe die ganze weltliche Herrlichkeit zusammenstürzte.

Und alles Denken wird in den folgenden Kriegsjahren übertönt von dem grausigen Klirren, mit dem die Schilder der Armeen zweier Welten zusammenschlagen, bis im

Abb. 13. Karl Schmidt-Rottluff. Christus und die Ehebrecherin. Holzschnitt. 1918.

Jahre 1918 die Erkenntnis des Sieges der anderen jammervoll aufging und sich nun der Geist der Tüchtigen schmerzlich, aber lauterer als zuvor, von allem Äußerlichen neuen inneren Aufgaben zuwandte. Klar erkennt der Künstler schon früh das Nutzlose des Weiterkämpfens; so wird die Holzschnittfolge dieses Jahres zur Anklage derer, die sinnlos im Kampfesrausch sich weiter betäuben, denen „Christus nicht mehr erschienen ist". Die Tragik eines Volkes, dem es plötzlich aufgeht, daß es sein Bestes für Eisen statt für den Geist gab, zittert erschütternd durch diese Blätter.

Aber im Jahre 1919 beginnt es für den friedlich Gesonnenen, der nun still seine eigenen Wege geht, wieder aufzudämmern. Es leuchtet in den Werken unseres Künstlers wieder von freundlicheren Motiven, von hellerer Farbigkeit, von der Freude an dem buntgedrängten Reichtum der Natur. Doch ein Neues ist hinzugekommen, worin sich, wollen wir auch hier den Ausdruck allgemeinerer Ideen sehen, die Rückkehr des Volkes zu einer geistigeren Heimat, oder, um mit den Worten eines gleichstrebenden Dichters zu reden, „der Aufbruch ein Volkes zu Gott" ankündigt: die visionäre Kraft' die über den Trümmerhaufen des Vergangenen hinwegzuschauen heißt und zu dem Blick in die Sonne zwingt. Welche Wandlungen, die wir alle miterlebt haben und die wir doch nirgends so klar und rein wie im Auge des Künstlers sich spiegeln sehen!

Sei es noch einmal gesagt: Schmidt-Rottluff ist einer der geistigen Führer der Kunst unserer Tage, in der sich das Beste unseres eigenen Wesens ausdrückt. Wie arm sind

wir doch an starken Willensnaturen! Alles zerfließt im Haltlosen und Unentschiedenen. Hier aber steckt sich Einer mit Entschiedenheit ein großes Ziel und strebt ihm unaufhaltsam entgegen. Und hier finden wir auch den Ausdruck unserer weicheren Gefühle, dessen wir bedürfen, sollen wir uns dieser Führung nicht nur mit dem Willen, sondern auch mit dem Herzen anvertrauen — den Ausdruck jener Schwermut, die auf den Besten unserer Zeit lastet, weil sie sich nicht mehr mit den beglückenden Nebensächlichkeiten des Lebens befassen können, weil sie immer und immer — und zuviel — auf die entscheidenden Probleme des Daseins sinnen müssen, wie es nicht anders angeht in Zeiten, die eine neue Weltanschauung aufbauen. Dieser Verzicht auf alles Kleine und Kleinliche in der Kunst Schmidt-Rottluffs ist vielen befremdlich, ja zuwider. Denn solche, die den Blick allein auf das Große gerichtet halten, sind noch immer eine Last für Unverstand und Mittelmaß gewesen.

Abb. 14. Karl Schmidt-Rottluff. Hl. Franziskus. Holzschnitt. 1919.

Die Zeit und der Markt

Kunstpolitik

Der Reichskunstwart und die neuen Postwertzeichen

Der Reichskunstwart, der in letzter Zeit des öfteren bei offiziellen Gelegenheiten neben seinem Ministerkollegen Hänisch in der Öffentlichkeit erscheint und dabei gern das Wort ergreift (auch wenn es kluger Taktik mehr entspräche, lieber Taten vorzuweisen als Programme zu entwickeln), glaubt eines besonderen Sprachrohrs zu bedürfen, um seine Gedanken und Werturteile der Öffentlichkeit zu unterbreiten und hat sich zu diesem Zweck ein eigenes Organ geschaffen, das als „Mitteilungen des Reichskunstwarts" in großer Auflage Zeitungen und Zeitschriften zugeht. Heft 1 behandelt das Ergebnis des Briefmarken-Preisausschreibens, das — so betont Redslob ausdrücklich — „vor der Schaffung der Stelle des Reichskunstwarts erlassen ist, gegen deren Sinn es ja eigentlich verstößt". Daß dieses Preisausschreiben keiner glücklichen Idee entsprungen, fühlt auch der Reichskunstwart. Derartige Wettbewerbe sind gewissermaßen die ewigen Begleiterscheinungen der Bureaukratie, die — wie man weiß — nach der Revolution in deutschen Landen üppiger denn je ins Kraut geschossen ist. Die wirklich schöpferischen Kräfte in der Kunst stehen nun einmal oberhalb jener Linie, die die goldene Mitte abgrenzt und die Erfahrung lehrt, daß bei allgemeinen Preisausschreiben Künstler von Eigenart und begründetem Ruf grundsätzlich nicht mitzumachen pflegen, zumal wenn sie sich — wie in diesem unglückseligen Fall — einem Preisgericht gegenübersehen, das bunt genug gemischt aus Vertretern der Postverwaltung, Künstlern, Kunstsachverständigen und Mitgliedern der Nationalversammlung, eine wahrhaft moderne Physiognomie von vornherein vermissen ließ. Infolgedessen konnte auch das Ergebnis dieses Wettbewerbes trotz aller Beschönigungen des klugen Reichskunstwartes kaum anders ausfallen als wir es leider erleben mußten. Denn sieht man von ganz geringen Ausnahmen ab, für die auch Redslob in seinen Mitteilungen mit Nachdruck eintritt, so darf man sagen, daß dieses Preisausschreiben ein einziges trauriges Fiasko auf der ganzen Linie bedeutet. Aber diese Feststellung belastet keineswegs die Leistungsfähigkeit moderner deutscher Kunst als solche, sondern vielmehr die Idee des Wettbewerbes an sich, die echt bureaukratischem Empfinden entsprungen ist. Die neue deutsche Briefmarke ist eben auch unter den 4000 eingegangenen Entwürfen nicht gefunden, weil sich bei diesem Wettstreit in der Hauptsache die Masse der mittleren und kleinen Talente getummelt hat. Zweifelt der Reichskunstwart ernstlich an der Möglichkeit, die richtigen Kräfte für eine solche Aufgabe zu finden? Glaubt er, daß sie etwa nicht vorhanden seien? Dem müßte mit aller Entschiedenheit widersprochen werden. Die „Notbrücke" des Wettbewerbs freilich muß lieber heute als morgen abgebaut werden. Denn die Konzession an die Masse hat keine Berechtigung, wenn es sich — wie in diesem Falle — um eine weithin sichtbare Manifestation deutschen Kulturwillens handelt. Er fordere nur die wirklichen Talente in die Schranken und sie werden zeigen, was sie können. Vor allem aber: Der Reichskunstwart selbst sei schöpferisch. So sympathisch der feine Takt auch anmutet, mit dem er bisher hervorgetreten ist, mit der Repräsentation nach außen hin ist es allein nicht getan. Dies Amt, soll es auf die Dauer einen Sinn haben, fordert eine Persönlichkeit und die ist ohne ein entschiedenes Bekenntnis zu höchster schöpferischer Qualität im Sinne der Moderne nicht denkbar. Werden wir seiner Initiative demnächst — nach jenem verunglückten Wettbewerb des Reichspostministers — wirklich die neue Briefmarke danken dürfen, dann hat er sich um unsere Kultur ein Verdienst gutzuschreiben, das ihm sobald nicht vergessen sein soll. B.

Gegen die Luxussteuer auf Kunstwerke

Wie in Berlin, Frankfurt, München und anderen Orten hat sich kürzlich auch die Düsseldorfer Künstlerschaft zu einem geschlossenen Protest gegen die Luxussteuer zusammengefunden, die uns im Wortlaut vorliegt. Die Resolution führt aus, daß die Steuer in gleichem Maße ungerecht, unsozial, unwirtschaftlich, kunstzerstörend und kulturschädlich sei und schließt mit folgenden Worten: „Aus allen diesen Gründen wehrt sich die Düsseldorfer Künstlerschaft mit aller Entschiedenheit gegen die Übertragung des Luxusbegriffes auf die Kunst und so erhebt sie gegen die Einführung der Luxussteuer auf Kunstwerke den schärfsten Widerspruch."

Das französische Ausfuhrverbot

Seit dem 29. April unterliegt in Frankreich jede Ausfuhr von Kunstwerken der besonderen Genehmigung des Staates. Gibt dieser seine Zustimmung, so wird für jedes auszuführende Kunstwerk im Werte bis 100000 Frcs. ein Zoll von 50% — für solche von höherem Werte 100% Zoll erhoben.

Die Wirkung dieſer drakoniſchen Beſtimmung iſt kaum auszudenken. Paris, bisher das Zentrum des internationalen Marktes, wird fortan keine Rolle mehr im Kunſthandel ſpielen können. Als Einkaufsplatz hat es jedenfalls mit jenem Tage aufgehört zu beſtehen.

Nur überſpannter und verblendeter Nationalismus hat im demokratiſchen Frankreich ein ſolches Geſetz Tatſache werden laſſen können.

Ausſtellungen

Frankfurter Kunſtausſtellungen

Durch die im letzten Augenblick der Kunſtmeſſe im „Römer“ angegliederte Abteilung moderner Monumentalkunſt wurde die in der erſten Maihälfte ſichtbare „Jahresausſtellung des Frankfurter Künſtlerbundes“ im Kunſtverein ihrem Erfolg nach entſchieden beeinträchtigt.

Und doch erſchien ihre Haltung vielſeitiger als jene ihrer Vorgängerin vom Herbſt 1919, vielſeitiger und, was dabei unvermeidlich iſt, direktionsloſer im Hinblick auf das moderne Ziel. Grau in Grau blickte einem das etwas müde, wenig lebensfreudige Porträt Dr. Luppes von Jakob Nußbaum an, einem Maler, der immer noch bei dem farbenſcheuen Berliner Impreſſionismus der neunziger Jahre verharrt, ohne etwas von den jüngeren Ideen in ſein maleriſches Schaffen aufnehmen zu wollen, das darum eigentlich nur noch in der Graphik, in ſeinen Bleiſtiftſkizzen, ſpontan lebendig wirkt. Daß es aber durchaus möglich iſt, auch auf dem Boden impreſſioniſtiſcher Naturauffaſſung einen Stil blühendſter Farbigkeit und gleichzeitig gedämpften Schmelzes zu erreichen, zeigten die ſo ſtimmungsvollen Bildniſſe Guſtav Schraegles, „Blondine mit Zigarette“, „Mädchen in Rot“ uſw. Auch die mehr zeichneriſche Mathilde Battenberg verſteht es, ihren Bildern bei aller Orientierung an der Wirklichkeit eine eigenartige Note dekorativer Buntheit zu verleihen. — Den Übergang von impreſſioniſtiſcher zu expreſſioniſtiſcher Kunſt ſtellte Alexander Soldenhoffs gewaltig großartige Kreuzigung dar, wie eine moderne Syntheſe aller hiſtoriſchen Barockmeiſter von Grünewald über den Greco bis zu Tiepolo wirkend in der farbig durchglühten Ekſtaſe ſeiner tief empfundenen Geſtalten, die ſich von einem Unheil kündenden Gewitterhimmel abheben. Aus ſeiner zur Zeit bei Schames ſtattfindenden Kollektivausſtellung ſeien vor allem die ſtillebenhaft abgeſtuften Blumenſtücke und die mit Raffinement getönten Tinten-Zeichnungen hervorgehoben.

Von den eigentlichen Expreſſioniſten waren auf der Jahresausſtellung Gottfried Diehl („Artiſten“), Reinhold Ewald (eine Krankenſchweſter in zartem Silberton), Babberger wieder mit intereſſant komponierten Figurenſtücken, einer Alpenlandſchaft und mit Blumen, vor allem aber Hermann Lismann mit ſeinem „Orgelſpieler“ gut vertreten, letzteres ein Bild von reinſter Muſik in dem wohl abgewogenen Lineament ſeines kompoſitionellen Aufbaus und den faſt aquarellhaft zarten Tönen: man darf geſpannt ſein auf die äſthetiſche Formulierung der perſönlichen Kunſtprinzipien, die dieſer feinſinnige Maler in allernächſter Zeit als Buch zu veröffentlichen denkt.

Auch diesmal begleiteten Plaſtik und Architektur in beſcheidenerem Maß die Malerei der Jahresausſtellung: von Benno Elkan realiſtiſch durchmodellierte Porträtköpfe, ebenſo eine gute Bildnisbüſte des Prof. Dr. Rehn von Emil Hub, von Wilhelm Ohly leicht an mittelalterliche Reliefgebundenheit anklingende Leidensſtationen für den Frankfurter Dom, von Paul Seiler und von Carl Wagner ins Geiſtige geſteigerte Frauengeſtalten, deren Kompoſition einen vorzüglichen Zuſammenfluß der Linien aufwies. — Von Architekturen waren ſchließlich noch die merkwürdig guten, expreſſioniſtiſchen Siedelungsentwürfe — aber leider nur „Entwürfe“ — von Otto Fucker zu nennen, der neuerdings auch höchſt amüſantes Kunſtgewerbe anfertigt, und das Teilmodell zu Paul Paravicinis Haus Autenrieth auf dem Mühlberg in Sachſenhauſen, an dem man ſo recht die Strenge des vertikalen Rhythmus, die klare Flächenmäßigkeit des Reliefs bewundern konnte, Eigenſchaften, durch die dieſer Baukünſtler, der jetzt wieder im Wettbewerb zur Ausgeſtaltung der Nordwand der Braubachſtraße ſiegte, ſich zum Führer der Frankfurter Moderne gemacht hat.

Der geſchilderten Jahresausſtellung folgt nun zur Zeit im Kunſtverein eine umfangreiche Gedächtnisausſtellung von Ölbildern, Aquarellen, bunten und ſchwarzen Zeichnungen für den mit 27 Jahren am 26. September 1914 in der Champagne gefallenen Kölner Auguſt Macke. Mit einem ausgeſprochen bejahenden, muſikaliſch heiteren Temperament begnadet, beherrſchte dieſer jugendliche Geiſt die ganze bildend künſtleriſche Entwicklungsfolge von dem noch ſtreng gegenſtändlich gefeſſelten Impreſſionismus — Macke machte eine kurze Akademielehre in Düſſeldorf durch — bis zu dem lediglich in Farben und ſtereometriſchen Formen ſich ausbalancierenden Kubismus, der mit ſtärkſter Betonung ſich ſtets als „gegenſtandlos“ bezeichnet. Gern und voller Naivität gibt er ſich allen Einflüſſen hin,

von welcher Seite sie auch kommen, findet in Tegernsee und München bald den Weg zu der Arbeitsgemeinschaft des „Blauen Reiters“, wo er Seite an Seite mit dem konzentrischen Franz Marc, dem exzentrischen Kandinsky ficht, tritt durch den Berliner Herbstsalon 1913 zu den Franzosen Delaunay und Picasso in künstlerische Wechselbeziehungen, läßt aber trotzdem auch die entwicklungsgeschichtlich soviel früheren Eindrücke eines Cézanne und sogar eines Renoir nicht ungenutzt vorüberziehen. Schließlich macht er noch kurz vor dem Krieg im Frühjahr 1914 eine malerische Reise in den allen Heutigen wieder so teuren Orient, nach Tunis, gemeinsam mit seinen Freunden Moilliet und dem kindlichen Paul Klee: auch diese Einflüsse haben sichtbare Spuren bei ihm hinterlassen, vor allem in einer Aquarellfolge, die demnächst als Mappe im Druck publiziert werden soll.

Was ist das Einigende dieser in Kunstwollen und Ausdruck so mannigfaltigen Arbeiten August Mackes aus der Zeitspanne 1907 bis 1914? Eine durchgehende Allegro-Stimmung typisch rheinländischer Art und jene Leichtigkeit des Gemüts, die dieser deutsche Volksstamm mit den ihm benachbarten Franzosen teilt, eine dementsprechende Musikalität, die immer wieder an Mozart erinnert, ebenso eine dem entsprechende bunte Farbigkeit, die auf freudige dekorative Wirkungen ausgeht — mag dieses Bunte in der ersten, impressionistischen Schaffensperiode Mackes auch mehr als „farbiger Abglanz“, während der zweiten, expressionistischen Periode aber als eine der Körperwelt selbst anhaftende Eigenschaft von ihm aufgefaßt werden.

Und so wirkt denn auch die jetzige Frankfurter Ausstellung als ein entzückend reicher Blumenstrauß, aus dem besonders schöne Blüten herauszulesen schier als unnütze Mühe erscheint: von früheren Ölbildern die Tegernsee-Landschaften (1910), der formal geschlossene „Wasserfall im Wald“ (1910), die an den Franzosen orientierten „Badenden Frauen“ (1912), das große Triptychon „Zoologischer Garten“ (1912), das reizend lustige Schäferbild „Rokoko“ (1912); als Übergang die in ihrer Formenbrechung gemäßigt kubistische Landschaft „Weiden am Bache“ (1912); als abstraktes Ziel dann die ausschließlich die stereometrische Sprache redenden „Farbigen Formen“ von 1912, 1913 und 1914, liebenswürdig konkretisiert in dem „Russischen Ballett“ (1913), den „Hellen Frauen“ (1914), dem „Modegeschäft“ (1914) und den Karussell ähnlich wirkenden „Ausreitenden Husaren“ (1914).

Als unmittelbarste Repräsentanten solcher dekorativ farbiger Stilistik wirken aber die vielen Zeichnungen August Mackes in Aquarell, Pastell, Farbstift usw., zumal da sie sich viel unverbindlicher geben als die immer mit dem Schwergewicht eines künstlerischen Glaubensbekenntnisses auftretenden Staffeleibilder in Öl.

Die „Vereinigung für neue Kunst“ zeigte dank der Initiative von Dr. Walter Schürmeyer eine besonders interessante Ausstellung dekorativer Arbeiten unserer jungen Malerei im hiesigen Kunstgewerbemuseum. Das was jeder Freund der neuen Kunst längst instinktiv gefühlt hatte, dafür wurde hier nun der evidente Beweis erbracht: die bewußte Abkehr aller heutigen Flächenkunst vom gerahmten Staffeleibild des Impressionismus, die Malerei allein als Funktion einer breitflächigen Architektur, deren absichtliche Ungegliedertheit sie mit ihren Gestalten und ihren Farben differenzieren, im höchsten Sinn schmücken soll.

Glasfenster, Mosaiks und einige Textilien verkörpern solche dekorative Monumentalität: man sieht zwei große Applikationsarbeiten als Wandbehang von August Babberger, Frankfurt a. M., storchartige Vögel, bunte Zweige auf schwarzem Grund, breite Ornamentborten, von Heinrich Campendonk derbe Stickereien und einen grotesken Hanswurst aus bunten Wollfäden, dann treffliche Tapeten von Joseph Kölschbach, dem geschmacksicheren Kölner Kubisten, der auch zur Zeit bei Zingler seine goldig schillernden Ölbilder ausstellt, dazu allerlei kostbar primitives Kunstgewerbe in Edelmetall, Keramik u. dgl. von Erich Heckel, Schmidt-Rottluff, Pillarz, Schrimpf und Fabri. Höchst gedeihlich ist die Mitarbeit der „Vereinigten Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei Puhl & Wagner, Berlin-Treptow“, hier geworden, die man seit der Kölner Werkbundausstellung 1914 in bester Erinnerung hat: sie zeigten, um einen historischen Vergleichsmaßstab zu geben, zuerst eine genaue Kopie eines dem 5. Jahrhundert angehörigen Mosaiks aus St. Maria Maggiore in Rom: die Steinigung des Moses, Josua und Kaleb, und dazu moderne Schöpfungen von César Klein, Unold und Max Pechstein. Von letzterem war auch ein großer Karton zu einer Vertreibung aus dem Paradies zu sehen, der in Komposition und Figurendarstellung fast klassizistisch wirkte. Von dem Hagener Jan Thorn-Prikker waren aus derselben Werkstatt große Glasfenster da wie die seinerzeit in Köln gezeigten in reichen Farben leuchtend, durch das stilvoll gezeichnete Maschenwerk der Bleiverlötung die bunten Einzelflecken architektonisch gehalten. Diesem Führer in der modernen Glasmalerei folgten Pechstein mit einem Fenster „Die Jahreszeiten“: dunkle Negerstatuen gegen stark farbige Randornamentik,

César Klein mit einem wundervoll geschlossenen „Abendmahl", Baumhauer mit einem bei aller Stilisierung höchst ergreifend wirkenden „Ecce homo". Der naiv lustige Seewald endlich schuf in seiner „Sintflut" und seinem „Paradies" bunte Fenster von einer nach Inhalt wie Formengebung unendlich sprudelnden Liebenswürdigkeit.

Wenn man solche Architektonik als einen wesentlichen Ausdruck unseres Zeitgeistes versteht und positiv begreift — wie soll man sich da zu dem bewußten Barbarentum Emil Noldes stellen, der in der gleichen Stunde bei Ludwig Schames die ganze Fülle seiner rohen Ölbilder, brutal roh in Farbe und Zeichnung, seiner rohen Holzschnitte, seiner zügellosen Aquatinta-Radierungen ausbreitete? Oswald Spengler hat uns gesagt, daß es keine „absolute Kunst" von ästhetisch normativer Geltung gibt und geben kann, sondern nur ebensoviele Künste, wieviel Ausdrucksbedürfnisse oder seelisch-sittliche Haltungen des Menschen. Spricht nun die innerste Sehnsucht unserer Tage aus jener Architektonik oder aus dieser Zügellosigkeit plakathaft bunter, sich angrinsender Masken? Und ist es nicht auch bezeichnend, daß das oben erwähnte, altchristliche Mosaik der müde gewordenen Antike durchaus ähnlichen Arbeiten unserer Zeit wieder konform erscheint, nur daß das 5. Jahrhundert in seinen Übergängen und farbigen Abstufungen noch zarter und differenzierter wirkt als unsere moderne Buntheit.

Zum Schluß noch eine kurze Aufzählung sonstiger hiesiger Kunstausstellungen: Der junge Salon Stella, Kaiserstraße 73, suchte die Frankfurter mit den Werken der „Ulmer Künstlergilde" bekannt zu machen. Das Graphische Kabinett Zingler zeigte Radierungen von Beckmann und Lehmbruck, Aquarelle von Erich Heckel und Paul Klee, der in dem Münchner Hans Reichel seinen getreuen Jünger gefunden hat, der die südseeinsulanerhafte Art mit viel Talent nachahmt und variiert. Bei M. Goldschmidt & Co. sah man eine Pechstein-Schülerin Dyne Neu, Mannheim, auch von Alice Leonhardt-Falkenstein geschmackvolle impressionistische Landschaften. Herbert Cramer endlich brachte eine größere Anzahl von Aquarellen, Tuschzeichnungen, naturnahen Lithographien Pechsteins, außerdem die bärenhaft tölpelnden Plastiken in Bronze, Terrakotta, Kalkstein des höchst ursprünglichen Münchner Bildhauers Fritz Claus zur Schau, dessen interessante Bekanntschaft die Leser des „Cicerone" schon durch Wilhelm Hausensteins Aufsatz „Von München und junger Münchner Plastik" (Heft 5, März 1920) gemacht haben.

Fritz Hoeber.

Eine Ausstellung der Veroneser Malerschule

Vor einigen Monaten wurde im Museo Civico in Verona eine Ausstellung der Veroneser Malerschule eröffnet, die wohl bis dahin noch nicht ihresgleichen gehabt hat.

Während des Krieges wurden alle großen Kirchenbilder aus Verona und Umgegend nach Florenz gebracht, wo sie bis zum Sommer 1919 aufbewahrt wurden. Sie kehrten erst im Herbst vorigen Jahres nach Verona zurück und Antonio Avena hatte den glücklichen Gedanken, alle die köstlichen Bilder in seinem Museum zur Schau zu stellen, ehe sie wieder in die Kirchen zerstreut wurden. Der ausgezeichnet gearbeitete Katalog von Avena umfaßt nicht weniger als 74 Nummern und ist mit zahlreichen Abbildungen geschmückt.

Wie mancherlei Schicksale haben diese Bilder schon erlebt! Wurden sie nicht schon vor mehr als hundert Jahren von Bonaparte nach Paris geschleppt? Damals büßte Mantegnas Triptychon von S. Zeno seine schönsten Predellenbilder ein, damals wurde des Veronese Martyrium des hl. Georg von den Franzosen in der Mitte durchgeschnitten!

Neben Mantegnas und Veroneses Meisterwerken sieht man in der Ausstellung des Museo Civico Montagnas großes Altarwerk von S. Nazaro, Liberale da Veronas Maria Magdalena aus S. Anastasia und die Hauptwerke des Girolamo dai Libri, der Caroto, des Torbido, des Antonio Badile und so vieler anderer.

Die Zahl derer, die heute nach Verona reisen können, um diese Meisterwerke in günstigsten Verhältnissen betrachten zu können, dürfte noch sehr beschränkt sein. Um so dankbarer ist es zu begrüßen, daß der Katalog Avenas eine merkwürdige Episode in der unendlich bewegten Geschichte der „Bilderschicksale" für alle Zeiten festgehalten hat.

E. St.

Die 87. Ausstellung des Sturm

zeigt Bilder von Tour Donas und Nell Walden. Tour Donas, Belgierin und Schülerin Archipenkos, stellt in Deutschland zum ersten Male aus. Ihre starke Eigenart hat auf äußerst kleinen Flächen leuchtende Visionen gestaltet. In allen Bildern klingen porzellanklare kubistische Farbgefüge. Große schöpferische Sachlichkeit hat hier geprüft und abgewogen. In den Hochformaten „Danse", „Femme à sa toilette", „La Musique" schwingen zarte und herbe Rhythmen. Leben sind die bunten Stilleben, daß man lächelt über den Titel „Nature morte". Diese Bilder sind knappster Farbformausdruck von Schmelz und

Süße. Süßlich sind sie nicht. Sie erzählen französische Märchen. Zuweilen klappert ein Holzschuh und flandrischer Meerhimmel blüht fernes Abendrosa. Madonnenlächeln. Es spielen Kinder mit Veilchen und Licht.

Nell Walden ist Lenz, Spiel und Temperament. Duft ist aus kosmischen Blüten gestäubt. Das Blau zürnt keinem Kinde. Blutgewölk flattert im Wind. Aus besterntem Grün gaukelt ein Lied. Kleine Schlangen huschen vom Schwarz gescheucht. Dort strahlt rot ein gelbumkreistes Flammen und wird des flimmernden Glanzes nicht müde. Zacken knistern metallisch hell. Rauschgold träumt ein Puppenfest. Morgen kommt der Weihnachtsmann. Laßt mir kein Glasbild fallen. Eine Kinderhand hat Kringelspiele hinter Scheiben gelacht. Wenn ihr nicht Kinder werdet. Ihr werdet es nicht fühlen. Kokoschka hat Nell Walden die Nelke genannt. Dagegen wäre nur zu sagen, daß jeder Lenz ein Tausendblütenbeet ist. Man muß sich nach verborgenen Veilchen nicht in Katalogen bücken. Schweigt mir von Botanik.

In der Sturmgesamtschau krachen 15 Charaktere aufeinander. Archipenko, der Riese, der mit Steinen und Linien musiziert, Kandinsky, Chagall, der den guten Teufel Rußland an die Wand malt, Rudolf Bauer, den Taubstumme nicht riechen können, weil sie blind sind, Campendonk, dem Gesindel das „Idyll in Sindelsdorf" nicht nachfühlen kann, Jacoba van Heemskerck, die mit Licht würfelt, Léger, den sich die Novembergruppe borgt, um zu glänzen, Molzahn mit Sternen im Haar, Muche, das Treibhaus blühender Formen, Picabia, vor dessen „Prozession" das Denken kniet, Lothar Schreyer, der Bühnenwerkmeister, Kurt Schwitters, das Juckpulver der Intellektuellen, ein koboldblauer Malerdichter, Arnold Topp, der im Sternhaus singt, William Wauer, der den Kopf von Rudi Blümner modelliert hat, und ein junger Mann, dem Sachlichkeit verbietet, von sich zu schweigen.

Otto Nebel.

Münchner Ausstellungen

Zufall fügt das Zusammenkommen einiger Ausstellungen von artverwandter Struktur. Teutsch und Karl Hofer bei Thannhauser; César Klein bei Caspari. Den dreien bedeutet die Nachfolge Cézannes bindende Verpflichtung. Bei Teutsch knüpft sie an impressionistische Formeln an und verdichtet sich zu einer tonigen durch die Traditionen der Münchner Malkultur bedingten Bildform. César Klein bleibt (auch in seinen neueren Bildern) unbefangener, bunter; dies bleibt auch dort, wo es Tafelbild ist, fröhliche Wanddekoration, geschmackvolle Farbigkeit, reizvolle und geschmeidige Bildrundung. Karl Hofer wirkt am stärksten in kleinen unbefangenen Stücken, mehr Studien als Bildern; die anspruchsvolle Komposition bleibt irgendwie Gerüst, Schema, Idee.

Goltz bringt in zwei überaus dankenswerten Darbietungen das Gesamtwerk von George Groß und Paul Klee. Hier wie dort die Linie als absoluter Ausdruck der Gesichte. Bei Groß die Parabel von Berlin W. Bei Klee feinnervige Deutung seltsamer und ungreifbarer seelischer Schwingungen. Linie und Farbe strömen, von allem Gegenständlichen erlöst, dorthin, wo Traum, Ton, Farbe eins sind.

Die Anmerkung kann genügen, da über beide Künstler demnächst eingehend gesprochen wird.

Kurt Pfister.

Zeitgenössische deutsche Meister in Krefeld

Im Kaiser-Wilhelm-Museum veranstaltete soeben (von Anfang Mai bis Mitte Juni) der Krefelder Museumsverein die erste Ausstellung moderner deutscher Malerei, um deren Zustandekommen sich im besonderen der Hilfsarbeiter an der Nationalgalerie Dr. L. Thormaehlen verdient gemacht hat. Der Wert dieser Vorführung, die im einzelnen bedenkliche Lücken und eine gewisse Ungleichwertigkeit des Materials erkennen läßt, liegt in der Tatsache als solcher, daß man nämlich endlich auch in Krefeld den Mut gehabt hat, den dortigen Kunstfreunden, um deren Erziehung sich seit Jahren Deneken bemüht, die Möglichkeit zu gewähren, sich von Angesicht zu Angesicht mit den Tendenzen der modernen Malerei vertraut zu machen. Dabei hat Krefeld in Nauen und Campendonk, die hier geboren sind, der jungen Kunst selbst zwei ihrer vollwertigsten Vertreter geschenkt und alles, was sonst im Rheinland über das eigentliche Zentrum künstlerisch hinausdrang, berührte längst schon die Peripherie dieser Stadt. Die Wirkung der Veranstaltung bleibt allerdings zunächst abzuwarten. Die Krefelder werden Zeit brauchen, die Eindrücke zu verdauen, die ihnen die Werke ihrer außerhalb der Vaterstadt längst zu Ansehen gekommenen „Söhne" Nauen und Campendonk hinterlassen und an Heckel, Kirchner, Kokoschka, Marc, Macke, Nolde, Pechstein, Rohlfs (von der leider nur unvollkommen repräsentierten Paula Becker-Modersohn gar nicht zu reden) und nicht zuletzt an Schmidt-Rottluff die Tendenzen der neuen Kunst zu ergründen. Bisher hat das Museum noch nicht den Schritt in die Moderne gewagt. — In diesem Sinne ist es fast einzig im gesamten Rheinland. Aber was nicht ist, kann

noch werden und wenn der „Cicerone" fortan im Lesekabinett des Museums weniger unter Klausur gehalten wird, steht sogar zu hoffen, daß auch unter den einheimischen alten Freunden der Kunst der eine oder andere noch rechtzeitig den Anschluß an das Schaffen unserer Zeit gewinnt. Düsseldorf ist ja zudem so nahe. Dort kämpft Flechtheim unentwegt und mit Erfolg weiter und das „Junge Rheinland" im Düsseldorfer Kunstpalast ist eine gute Schule, die künstlerisch aufnahmefähige Menschen leicht bekehrt. n.

Zur Leipziger Mustermesse

Das Leipziger Meßamt versendet soeben an die deutsche Künstlerschaft die Einladung zur Teilnahme an der Entwurfs- und Modellmesse, die wiederum mit der bevorstehenden Leipziger Herbstmesse verbunden sein wird. Die zahlreichen Anfragen nach künstlerischen Entwürfen oder Mitarbeitern, die aus industriellen Kreisen bei der Leitung der Entwurfs- und Modellmesse fortgesetzt eintreffen, zeigen, wie groß das Bedürfnis nach guten Vorlagen für gewerbliche und industrielle Arbeiten ist. Besonders erwünscht sind Entwürfe für Metallwaren, wie Tafelaufsätze, Eßbestecke, Leuchter usw., kleinplastische Modelle, Entwürfe für Schmuck jeder Art, für Keramik, Glaswaren, Möbel- und Textilarbeiten. Die Entwurfs- und Modellmesse gibt den Künstlern die beste Gelegenheit, mit den Fabrikanten in Beziehung zu treten. Für deutsche und österreichische Künstler ist die Ausstellung gebührenfrei. Nur die Porto- und Verpackungskosten sind vom Einsender zu tragen. Die Arbeiten unterliegen der Prüfung durch die Ortsausschüsse und den Hauptaufnahme-Ausschuß Leipzig und müssen bis zum 10. Juli den Ortsausschüssen übersandt sein. Eine rege Beteiligung der Künstler liegt im Interesse der dringend erwünschten Qualitätssteigerung unserer industriellen Arbeit.

Brühlmann als Zeichner

Der um die moderne Kunstpflege in Stuttgart wohlverdiente Kunstsalon Schaller zeigt gegenwärtig eine Auswahl von über hundert Zeichnungen des zu früh verstorbenen Hans Brühlmann, die von neuem von der Höhe der Gestaltungskraft und der Treffsicherheit im Erfassen innerer Monumentalität, die diesem gebürtigen Schweizer wie kaum einem Zweiten neben ihm eigen war, überzeugen. Man sieht Aktstudien, die jedem Akademismus spotten, Entwürfe zu ausgeführten und nur Idee gebliebenen Wandgemälden, Skizzen von Landschaftsbildern, auf denen wie in Stein gemauerte Architekturen die Gewalt der Berge sichtbar wird. Daneben kleine Temperabilder, ganz aus dem Gefühl für Farbe geboren. Gerade die Zeichnungen mußte man kennen, um erneut zu begreifen, was die deutsche Kunst an diesem Einunddreißigjährigen verloren hat. b.

Spanische Fächer

In Madrid hat die bekannte „Vereinigung der Kunstfreunde" eine rund 400 Nummern umfassende Ausstellung von spanischen Fächern veranstaltet, die unter reger Beteiligung des Hofes und der ersten Madrider Gesellschaft hervorragende Proben der Fächerkunst des 17., 18. und 19. Jahrhunderts vereinigt. Spanien ist von jeher das klassische Land des Fächers gewesen. Noch heute blüht diese Industrie in Madrid, Barcelona, Sevilla und Valencia. Namentlich die Fächer der letztgenannten Stadt haben Weltruf erlangt.

Basel

In den Räumen der „Pro Arte", Zentralstelle für Begutachtung und Vermittlung von Kunstwerken, Freiestraße 17, ist zur Zeit eine kleine, aber gewählte Ausstellung von Arbeiten alter Meister zu sehen. Die Kollektion enthält niederländische, deutsche und italienische Primitive, spätere Italiener wie Guido Reni, Albani, Cignani und Tiepolo. Eine besondere Gruppe bilden Porträts von Meistern wie Rigaud, Pourbus, Honthorst, denen sich Bilder von Anton Graff, Handmann, Reinhardt, Winterhalter anschließen. Ferner ist eine größere Zahl von Landschafts- und Genrebildern holländischer Maler ausgestellt. An neueren Werken sieht man vier Bilder von Hans Thoma.

Erfurt

Im Verein für Kunst und Kunstgewerbe wurde im Mai, in zwei Gruppen gegliedert, eine Ausstellung von Aquarellen Christian Rohlfs gezeigt. Der erste Raum enthielt die kraftvollen Blätter mit Motiven aus der alten Hansastadt Soest, deren trutzige Stadtbilder die Schöpferkraft des Künstlers in ganz besonderer Weise zur Gestaltung gedrängt haben. Der folgende Raum zeigte in der Hauptsache Blumenstücke — keine zarten Naturgebilde, sondern Blätter, die in ihrer kräftigen Art ihre eigene gewaltige Sprache reden und wie von einer Urkraft gezeugt, die ureigensten Geschöpfe einer starken Künstlerpersönlichkeit sind. Der dritte Raum endlich barg Akte und figürliche Szenen, teils einen schalkhaften Humor verratend, teils erfüllt von rührender Primitivität. Alle diese Aquarelle waren aus Erfurter Privatbesitz zusammengestellt, ein Zeichen, mit welchem Verständnis dem Künstler hier begegnet wird.

Die zweite Gruppe enthielt Arbeiten der allerjüngsten Zeit. Vor ihnen steht man voller Staunen

über die jugendliche Kraft des Siebzigjährigen; immer neue Überraschungen erlebt man an ihm — noch immer gibt es keinen Stillstand in seiner Entwicklung, kein Beharren bei dem einmal Errungenen — fast instinktiv fühlt man, daß in ihm noch immer neue Möglichkeiten schlummern, die der Erweckung entgegenharren. P.

Hamburg

In der Rotenbaumchaussee hat Hans Berthold Klamm kürzlich unter der Firma „Kunsthaus: Der rote Baum" ein neues Kunstunternehmen eröffnet, das in erster Linie der noch werdenden und bisher zu unrecht oder wenig beachteten jungen Kunst dienen soll. Ohne große Reklame sollen die hier gezeigten Dinge möglichst durch sich selber wirken. Als erste der neuen Entdeckungen, mit denen dieses Unternehmen aufwartet, werden der Maler Hans Groß aus dem Dithmarschen und der Worpsweder C. E. Uphoff vorgestellt. Der erstere, ein zukunftsreicher Künstler von eigener malerischer Prägung, der letztgenannte ein Graphiker, der es längst verdient hat, weiteren Kreisen bekannt zu werden. Das neue Unternehmen, dessen Grundsätze vorbildlich genannt werden können, verdient in vollem Maße die Unterstützung der öffentlichen Meinung und wird hoffentlich beim Ausbau seines künstlerischen Programms auch fernerhin das halten, was es zunächst der Hamburger Kunstgemeinde versprochen hat.

In der Kunsthalle ist die Frühjahrsausstellung der Hamburgischen Künstlerschaft mit einem halben Hundert von Werken eröffnet worden. Das Niveau ist im ganzen beachtenswert und den Mitgliedern der älteren Hamburger Gruppe steht in gedrängter Knappheit aber imposant genug die neue Jugend gegenüber, die sich auch auf diesem konservativen Boden langsam ihr Daseinsrecht erobert. l—

Zürich

Gegenwärtig sieht man in der Züricher Kunsthandlung von Neupert eine fünfzig Nummern umfassende Gesamtschau des in Deutschland wohlbekannten Malers Max Oppenheimer gen. Mopp, die vordem schon in Genf gezeigt worden ist. Oppenheimer, als Maler ganz Temperament und Rasse, zeigt Stilleben von kultiviertem Geschmack und farbiger Intensität und Porträts von intuitiver Eindringlichkeit, unter denen die Bildnisse von Busoni und Heinrich Mann bedeutsam hervorragen. Prachtvoll erfaßt und gestaltet das „Trio" mit den lebensgroßen Figuren des Geigers und des Cellisten, während der Klavierspieler gewissermaßen nur in seinen Händen gegenwärtig ist. Unter den Zeichnungen fesseln einige Aktstudien von vorbildlicher Einfachheit und Treffsicherheit im Kontur, unter den graphischen Blättern sieht man u. a. ein radiertes Selbstbildnis von spiritueller Prägnanz. Alles in allem: Eine Persönlichkeit, die sich in konsequenter Steigerung der künstlerischen Mittel längst ihre prominente Stellung in der modernen Kunst erobert hat. h.

Von Künstlern und Gelehrten

Hermann Jansen, der bekannte Berliner Städtebauer hat kürzlich bei einer Vortragsreise durch Norwegen von der Stadt Bergen den Auftrag zur Herstellung von Bebauungsplänen für die Erschließung von Nybergen erhalten und diese sogleich an Ort und Stelle fertiggestellt. Wie uns mitgeteilt wird, haben diese Entwürfe den vollen Beifall der Behörden gefunden. — Peter Behrens soll zum Leiter der Kunstakademie in Königsberg ernannt werden, die damit eine grundlegende Erneuerung erfahren dürfte, indem die Architektur Zentrum und Ausgangspunkt des akademischen Lehrprogramms wird. — Dr. Heinrich Zimmermann, Assistent am Kunstgewerbemuseum in Berlin, ist vom Verwaltungsausschuß des Germanischen Museums nunmehr als erster Direktor dieses Instituts vorgeschlagen worden. Der Vorschlag bedarf satzungsgemäß sowohl der Zustimmung der Reichs- wie der bayrischen Regierung. — Prof. Dr. Artur Haseloff, ehemals Sekretär am preußischen historischen Institut in Rom und derzeit Privatdozent an der Berliner Universität, ist als Ordinarius für Kunstgeschichte an die Universität Kiel (als Nachfolger des Grafen Vitztum) berufen worden. — Prof. Dr. Ernst Fiechter-Stuttgart ist als Nachfolger des am 1. Mai in den Ruhestand getretenen Prof. Gradmann Landeskonservator für Württemberg geworden. — Der Lehrer an der Kunstgewerbeschule in Barmen, Prof. Ernst Schneider, hat die Professur für graphische Künste und Buchgewerbe an der Kunstgewerbeschule in Stuttgart erhalten. — Prof. Emil Orlik-Berlin ist zum ordentlichen Lehrer an der Unterrichtsanstalt des staatlichen Kunstgewerbemuseums ernannt worden. — Hans Semper, Professor der Kunstgeschichte an der Universität Innsbruck, ist kürzlich daselbst im Alter von 75 Jahren gestorben. Er war der Sohn des berühmten Dresdner Architekten Gottfried Semper, dem er auch eine Biographie gewidmet hat. Sempers kunstwissenschaftliche Forschungen galten vorwiegend der Geschichte Tirols und der angrenzenden nördlichen Bezirke Italiens.

Sein Hauptwerk ist Michael Pacher gewidmet. In einem 1911 erschienenen Sammelwerk unter dem Titel „Michael und Friedrich Pacher" hat Semper seine grundlegenden Arbeiten über das Gesamtgebiet der Kunstgeschichte Tirols vereinigt. — Der Hamburger Baudirektor Prof. Schumacher ist zum Stadtbaurat und Beigeordneten der Stadt Köln als Nachfolger des verstorbenen Rehorst berufen worden. Wie man hört, wird Schumacher zunächst nur für drei Jahre nach Köln gehen. Für diese Zeit ist er vom Hamburger Senat beurlaubt worden. — Dr. Ulrich Christoffel, bisher an der Münchner Pinakothek, ging als Direktorialassistent an die Galerie in Basel. — Dr. Friedrich Behn, Assistent am Römisch-Germanischen Zentralmuseum in Mainz und Privatdozent an der technischen Hochschule in Darmstadt ist zum Professor ernannt worden. — Der Münchner Privatdozent Dr. Paul Frankl, der ein tiefgründiges Werk über die Entwicklungsphasen der neuen Baukunst geschrieben hat, ist als Nachfolger Waetzoldts auf den Lehrstuhl für Kunstgeschichte als ordentlicher Professor an die Universität Halle berufen worden. — Karl Piepho, der bekannte Münchner Maler und eines der ältesten Mitglieder der Sezession ist Ende Mai im Alter von 52 Jahren in München gestorben. — Prof. Hans Poelzig, dessen Berufung nach Berlin zur Übernahme eines Meisterateliers kürzlich gemeldet wurde, ist zum Mitglied des Senats der Berliner Akademie der Künste ernannt worden. — Als Nachfolger Ludwig Manzels wurde Max Liebermann zum Präsidenten der Berliner Akademie der Künste gewählt. Die Wahl bedarf noch der Bestätigung des Kultusministers.

Neue Bücher und Zeitschriften

Das Leben Adolph Menzels

nennt Gustav Kirstein ein reizvoll ausgestattetes Buch, das mit vier farbigen Tafeln und achtzig Abbildungen vor einigen Monaten bei E. A. Seemann, Leipzig erschienen ist. Warm und mit persönlicher Anteilnahme geschrieben, ist es das Buch über den Menschen Menzel, dessen kristallklares Erdendasein hier wie auf einer jener schönen Gouachen des Künstlers — gewissermaßen mit einem biedermeierlichen Unterton — neu zum Leben ersteht. Um die einfach schlichte Erzählung dieses seltenen Künstlerschicksals, das durch die Einbeziehung all jener Dokumente sowie der Korrespondenzen mit der Familie und den wenigen nahen Freunden dem Leser persönlich nahe gerückt wird, schlingt sich wie in einer feinen Arabeske von echtem Menzelstil Wesen, Bedeutung und Entwicklung des künstlerischen Schaffens selbst, dessen Perioden ohne künstliche Differenzierungen, aber doch in kluger Herausbebung des Wesentlichen, übersichtlich geschieden werden. Dieser inneren Anlage nach ist Kirsteins Arbeit eine sehr willkommene Ergänzung der bisher vorliegenden Menzel-Literatur. Es ist ein Volksbuch im besten Sinne des Wortes und so nahe wir auch zeitlich noch dem Ablauf dieses Künstlerlebens stehen, beim Lesen dieser Seiten überkommt uns merkwürdig genug das Gefühl, als läge jenes Zeitalter, dem der „Hofmaler" Adolph Menzel in seinen Werken einen unvergänglichen Stempel aufgeprägt, wie eine Ewigkeit weit hinter uns. Es ist Fontane-Stimmung in dem Buch und etwas von dem Motto dieses Dichters, das eingangs dem Bilde der „kleinen Exzellenz" gegenübergestellt ist, liegt von ungefähr auch wie ein leise mitschwingender Akkord über dieser schönen und geschlossenen Darstellung eines deutsch-berlinerischen Künstlerlebens. B.

Liebhaberausgaben der Österreichischen Staatsdruckerei

Es ist nicht das erstemal, daß eine Staatsdruckerei es unternimmt, eine Reihe von Werken in bibliophilen Ausgaben erscheinen zu lassen. Alle diese Unternehmen konnten sich eines glänzenden Erfolges erfreuen, ich brauche nur an die Herausgabe des Nibelungenliedes durch die Reichsdruckerei mit den prachtvollen Illustrationen von Sattler zu erinnern. So werden es die Bücherfreunde mit großer Freude begrüßen, daß auch die Österreichische Staatsdruckerei beabsichtigt, ihre bibliophilen Veröffentlichungen durch eine Reihe von Musterdrucken zu ergänzen. Als erster Band sollen „Die Märchen des Steinklopferhans" von Ludwig Anzengruber erscheinen, die Zeichnungen für den Einband und der Buchschmuck werden von dem bekannten Wiener Graphiker Dr. Rudolf Junk besorgt. Es ist bezeichnend für den Geist des Unternehmens, daß als erstes das schöne Werk dieses echten kernigen Volksdichters gewählt wurde. Zwölf Exemplare der Ausgabe werden auf Japan-Dokumentenpapier in Ganzledereinband und 200 Exemplare auf bestem, altem Büttenpapier in gutem Pappband hergestellt. Der Subskriptionspreis beträgt für den Lederband 3000 Kronen (2000 Mark) und für das andere Exemplar 600 Kronen (400 Mark), die Subskriptionsfrist läuft anfangs Juni d. J. ab. Der hübsche Prospekt läßt gute Qualitätsware erwarten. v. R.

Verschiedenes

Eine Professur für Kunstgeschichte an der Universität Stockholm

Zur Förderung der Kenntnis nordischer Kunst hat der bekannte schwedische Maler Anders Zorn kürzlich der Stockholmer Hochschule eine Stiftung von 160000 Kronen vermacht, aus der eine Professur für die nordische und vergleichende Kunstgeschichte errichtet werden soll. Als erster Inhaber des neuen Lehrstuhls soll Johnny Roosval, der um die schwedischen Kunstdenkmäler hochverdiente Gelehrte, berufen werden.

Dresden

Hier haben zwei Schwindler (ein junger Schauspieler und ein junger Künstler) öffentliche Sammlungen und fast alle Kunsthändler und Antiquare mit gefälschten Originalzeichnungen moderner Künstler (namentlich Kokoschka, Pechstein, Nolde u. a.) betrogen und sind nach erfolgter Anzeige bei der Staatsanwaltschaft geflüchtet, vermutlich nach Berlin. Zuverlässigen Nachrichten zufolge haben die beiden Gauner ihr Handwerk wieder aufgenommen und es wird daher größte Vorsicht bei Ankauf moderner Handzeichnungen empfohlen.

Der Kunstmarkt

Vom amerikanischen Kunstmarkt

Seit Absendung des letzten Berichtes im Februar hat sich die Lage des hiesigen Kunstmarktes gegen alles Erwarten zu einer ziemlich ungünstigen gestaltet, und überall kann man Klagen über die Stille der Saison hören, die so glänzend begonnen hatte. Als Hauptgrund wird die gewaltige Steuererhebung, die immer im März stattfindet, angegeben. Auf den Auktionen war die Depression aber noch nicht sehr zu spüren, nur daß sich neben den Kunsthändlern weniger Privatkäufer einfanden. Es sieht aber so aus, als ob der Markt mit allerlei Gegenständen, von ganz hervorragenden Werken abgesehen, nun fast überfüllt sei, und so könnte es kommen, daß die jetzige Depression auf die nächste Saison ungünstig einwirken wird. Der Import von Kunstgegenständen aus Europa ist ja auch im vorigen Jahre ein ganz enormer gewesen. So betrug z. B. der Prozentsatz des gesamten Imports aus Paris und Umgebung, der auf „antiques" allein fällt, volle zehn Prozent! (nicht weniger als 10 Millionen Dollars) und aus England wurden

Soeben erschien Band I des XIII. Jahrganges der

Monatshefte für Kunstwissenschaft

Herausgeber Professor Dr. Georg Biermann

Die Zeitschrift ist seit langer Zeit das Zentralorgan der kunstwissenschaftlichen Forschung in Deutschland. Veranlaßt durch rein verlegerische Erwägungen, die sich auf die starke Steigerung der Preise für Papier, Druck, Klischees usw. stützen, haben wir uns entschlossen, bis auf weiteres die Monatshefte bandweise herauszubringen. Je nach dem zufließenden Forschungsmaterial sollen fortan jährlich 2 bis 3 Bände erscheinen. Jeder Band, im Umfang von etwa 160 Seiten und 20 bis 30 Abbildungstafeln, ist in sich abgeschlossen.

Preis dieses Bandes .... Mark 50.—

Aus dem Inhalt seien folgende Beiträge hervorgehoben: Privat-Dozent Dr. Weise-Tübingen: Studien über Denkmäler romanischer Plastik am Oberrhein / Professor Wilhelm Suida-Graz: Leonardo da Vinci und seine Schule in Mailand / Professor Julius Vogel: Giulio Romano / Dr. Fritz Hoeber: Die Stellung der Kathedrale im Stadtbild von Tournai / Professor Dr. A. L. Mayer-München: Unbekannte Werke spanischer Maler des 17. Jahrhunderts / Daniel Henry: Die Grenzen der Kunstgeschichte / Professor G. E. Habicht: Zu Johann Konrad Seekatz / Dr. E. Voigtländer: Die Kunst als Kultursymbol / Dr. K. Simon: Aus J. G. Ziesenis Frankfurter Zeit.

KLINKHARDT & BIERMANN / VERLAG / LEIPZIG

während des gleichen Jahres Kunstgegenstände im Werte von mehr als 6 Millionen Dollars nach den Vereinigten Staaten ausgeführt. Aus Deutschland liegen keine Angaben vor; der doch unzweifelhafte riesige Exodus von dort ist wohl zum Teil auch nur auf indirektem Wege hierher gelangt. Von einem Versuch im kleinen aus (bemalter) Leinwand Baumwolle zu machen, meldete kürzlich die hiesige Staatszeitung. Irgend jemand in Deutschland verfiel auf die Idee, 68 Gemälde meist holländischer Kleinmeister hierher zu schicken, sie in einem Privathaus auszustellen und gegen billigen Preis zum Verkauf auszubieten, um mit dem Erlös Baumwolle einzukaufen. Da der Markt gerade für Bilder dieser Art hier ein ganz beschränkter ist, dürfte das Ergebnis dieses Versuches kaum sehr befriedigend sein, zumal gerade in deutsch-amerikanischen Kreisen im allgemeinen nicht gerade eine besondere Kunstliebe herrscht. Vermag doch z. B. die Staatszeitung selber ihre Leser offenbar zu befriedigen, ohne je etwas über Kunstausstellungen zu bringen.

Daß die leidige Valutafrage schädigend auf den Kunsthandel zwischen Amerika und Europa einwirkt, ist wohl außer Zweifel. Die American Art News spricht darüber in einem längeren Aufsatz in ihrer Nr. 21 vom 13. März. Es heißt da am Schluß: Diese Situation hat bereits den Kunsthandel beider Kontinente geschädigt, und wenn sie sich nicht bald bessert, wird sie ihn noch vollkommen lahmlegen." Hier möchte man sich natürlich den Tiefstand der verschiedenen europäischen Valuten zu nutze machen, während man in Europa auf Zahlung in Dollar bestehen möchte.

Was die Auktionen der letzten zwei Monate anbelangt, so wurden, charakteristischerweise, die besten Preise für erstklassige Schwarz-Weißblätter erzielt. Hier kann eine verhältnismäßig kleine Summe noch immer ein bedeutendes Werk einbringen, das auch aller Voraussicht nach eine gute und sichere Anlage bedeutet. Auch der Handel in solchen Blättern hatte nicht zu klagen. Anders freilich stand es um Gemälde. Altes Kunstgewerbe jedoch, vor allem Kunstmöbel und Gehänge aller Art, namentlich wenn sie auf einer „großen" Auktion erschienen, zogen wieder zahlreiche Käufer an und brachten gute Preise. Zwei solcher Versteigerungen fanden im April in den American Art Galleries statt. Zuerst die der E. Eymonaud-Kollektion in Paris, die die Pariser Firma Benguiat mit der Absicht einer Versteigerung in New York erworben, und der Vitall Benguiat einen Teil seiner eigenen Privatsammlung orientalischer Teppiche zugefügt hatte. So kam eine Anzahl von hochbedeutenden Geweben und Teppichen der verschiedensten Schulen zusammen, wie sie kaum je hier auf einer einzelnen Auktion angeboten worden war. Das Resultat war denn auch ein entsprechend hohes.

Gegen Ende des Monats kam dann die umfangreiche Sammlung des Signor Raoal Tolentino, ebenfalls in den American Art Galleries, zur Versteigerung, die dieser kundige Händler in den letzten Jahren durch Ankauf, meist in Italien, zusammengebracht hatte, und die sich mit der Professor Volpi-Sammlung an Reichhaltigkeit und zum Teil auch Güte des Gebotenen messen konnte, jener Sammlung, die vor etwa fünf Jahren den hiesigen Geschmack des reichen Publikums für das italienische Kunstgewerbe der Renaissancezeit zu gewinnen gewußt hatte. Seitdem haben es die Florentiner Tische und venezianischen Stühle, die Cassonen und Kabinette italienischer Herkunft den New Yorker Gesellschaftsmenschen angetan, und man ist bereit, sehr hohe Preise für diese Ware zu zahlen; hängt sich dann auch gern ein Stuccobasrelief nach Donatello oder einem anderen der Großen an die Wand, ferner Genueser Samtgehänge, orientalische oder auch französische und flämische Teppiche, kurz stattet sich wie ein Patrizier oder gar Fürst des 16. oder 17. Jahrhunderts aus. Diese Mode scheint, in etwas wenigstens, die so lange an der Herrschaft gewesene für französisches Kunstgewerbe des 18. Jahrhunderts ablösen zu wollen. Kein Wunder daher, daß diese zwei Auktionen zusammen fast eine Million Dollars eintrugen. Für die Preise im einzelnen sei auf die Beilage „Versteigerungsergebnisse" verwiesen. F.

Bevorstehende Versteigerungen

Berlin

Alte Gemälde und Handzeichnungen des 16. und 18. Jahrhunderts bringt Karl Ernst Henrici am 29. Juni zur Versteigerung. Unter den 93 Gemälden seien besonders hervorgehoben: Ein reizendes Bildchen zweier nackter, weiblicher Gestalten mit Amor, das der Boucherschule oder dem Meister selbst zuzuschreiben ist; ferner acht ovale Jagdbilder des böhmischen Meisters Norbert Grund, zwei monumentale Porträts des Markgrafen Albrecht Friedrich von Brandenburg und seiner Gattin von Antoine Pesne, und schließlich eine schöne Jahrmarktsszene von Sebastian Francken, 1634 datiert.

Am darauffolgenden Tage schließt sich bei derselben Firma eine Versteigerung von dekorativen Kunstblättern des 18. Jahrhunderts an, die, wie bereits der reich illustrierte Katalog

zeigt, hervorragende Stücke von Bartolozzi, Demarteau, Morland, Reynolds u. a. enthält. Bei der großen Beliebtheit englischer und französischer Farbstiche wird diese Auktion besonderem Interesse begegnen. K. S.

London

Am 25. Juni wird bei Christie's die Sammlung George Harland-Peck versteigert, die hauptsächlich Werke der älteren englischen Schule umfaßt. Gainsborough, Hogarth, Hoppner, Lawrence, Raeburn, Reynolds und Romney, also ungefähr alle die großen Meister der englischen Bildniskunst, sind zum Teil je mit einer ganzen Reihe von Werken vertreten. Von den Sittenbildmalern erscheint Morland mit nicht weniger als 16 Proben seiner Kunst.

Bei Sotheby's wird am 28. Juni und den vier folgenden Tagen die Sammlung von Handzeichnungen alter Meister aus dem Besitz von Francis Wellesley versteigert. Eine Besonderheit dieser Sammlung sind die zahlreich darin vertretenen „Plumbagos", wie die Engländer sie nennen: Stiftzeichnungen auf Pergament. Solche sind durch Wellesley mit Vorliebe gesammelt worden; wir begegnen Beispielen aus dem 16.—19. Jahrhundert und aus allen Schulen. Am stärksten vertreten sind auch in dieser Sammlung die englischen Meister, aber nicht so sehr mit den am meisten gangbaren Namen, als vielmehr mit manchen feinen, dem großen Publikum weniger bekannten Künstlern. Einzelne kommen in langen Serien vor, wie Forster, die beiden Faber, Loggan, Downman, Faithorne, Cosway, Smart und White. Aber auch die bekannten Größen, wie Gainsborough, Hoppner und Lawrence fehlen nicht. Unter den außerenglischen Meistern erscheinen Namen wie Dou, Th. de Keyser, Goltzius, Holbein, Wenzel Hollar, Balthasar Gerbier, Theodoor Matham (eine Zeichnung nach Raffaels Castiglione, 1639 in Amsterdam entstanden), Cornelis de Vischer, Watteau, Clodion und selbst Goethe, von dem im Katalog ein mit Bleistift auf Pergament gezeichnetes Bildnis der Charlotte von Stein beschrieben wird. H.

München

Am 22. und 23. Juni findet eine Versteigerung von Büchern und Graphik durch die Firma Georg C. Steinicke statt. Die Büchersammlung enthält hauptsächlich Geschichtswerke, Memoiren und Briefwechsel, Reisen, Schöne Literatur, Kunst,

GEMÄLDE-AUSSTELLUNG
alter und
moderner Meister
Carl Nicolai · Berlin W10
Viktoriastraße 26a

Angebote aus Privatbesitz
möglichst mit Photo unter Angabe von Künstler, Maß u. Preis erwünscht

Philoſophie, Bibliographie und illuſtrierte Bücher. Ferner iſt das München des 19. Jahrhunderts mit Graphik, Handzeichnungen, Aquarell- und Ölgemälden vertreten.

Aus der Sammlerwelt und vom Kunſthandel

Sir Frederick Cook †

Am 21. Mai ſtarb in Doughty Houſe plötzlich Sir Frederick Cook, der bekannte Sammler in Richmond, 75 Jahre alt. Den Grundſtock ſeiner Galerie hatte er bereits von ſeinem Vater, Sir Francis Cook, ererbt, und dieſe geht nun zuſammen mit dem Adelstitel auf ſeinen Sohn Herbert Cook über, auf deſſen Betreiben die Sammlung 1914 in zwei Prachtbänden katalogiſiert worden iſt. Sir Frederick Cook war Hauptteilhaber der Tuchfirma Cook, Son & Co. in London. H.

Frankfurt a. M.

Die Kunſthandlung Hugo Helbing, Zweigſtelle der Münchner Firma, hat ihre während der Beſetzung Frankfurts von den Franzoſen beſchlagnahmten Räume im Palais Oppenheimer, Bockenheimerlandſtraße 8, wieder bezogen.

New York

Der Anfang März hier verſtorbene Buchhändler G. D. Smith, der „amerikaniſche Quaritch“, wie man ihn nennen konnte, war ſeit dem Ableben des älteren Quaritch unbeſtritten die Hauptfigur auf allen bedeutenden Buchauktionen hier und in London geweſen, zumal er ja als Agent für den größten Bibliophilen der Welt, den Mr. H. E. Huntington, fungierte. Für dieſen hatte er noch kurz vor ſeinem plötzlichen Hinſcheiden um den faſt phantaſtiſchen Preis von $ 75000 das kleine Büchlein, 2×3 inches groß, Shakeſpeares „Venus und Adonis“, vierte Quarto-Ausgabe, bei Messrs. Sotheby in London erſtanden. Wer mit ſolchen „Silberkugeln“ zu ſchießen in den Stand geſetzt war, dem konnte freilich niemand widerſtehen. Der Verſtorbene hatte ſich aus kleinen Anfängen heraufgearbeitet.

Es ſieht faſt aus, als ſollte ſein Nachfolger die Roſenbach Co., Philadelphia, werden, die ſeit kurzem eine Filiale in der Madiſon Ave., New York, eröffnet hat, und deren Dr. Roſenbach in der letzten Zeit durch Umſicht und Kühnheit meiſt die teuerſten Schätze auf den Auktionen ſich zu ſichern gewußt hat. F.

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Hannover, Große Aegidienſtr. 4. Telefon Nord 429

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone“:

BERLIN: Dr. Karl Schwarz, Berlin W. 30, Aſchaffenburger Str. 20 / MÜNCHEN: Kurt Pfiſter, München, Ainmillerſtr. 34 / WIEN: Dr. Heinr. Glück, Wien I, Grünangerſtr. 10 / DEN HAAG: Dr. Otto Hirſchmann, Ryswyck, Z. H., Leeuwendaal laan 61 / NEW YORK: Frank E. Washburn Freund, 120 Haven Avenue New York City

Verlag, Geſchäftsſtelle u. Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigſtr. 2 Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Erſcheinungstermin		Redaktionsſchluß	
Heft **13**	1. Juli	Heft **13**	25. Juni
„ **14**	15. Juli	„ **14**	9. Juli

Neue Kunſt
Hans Goltz
München

Juni–Juli 1920
Lehmbruck †
Graphik u. Handzeichnungen

Die Juni-Nummer des
ARARAT
enthält etwa 20 Abbildungen nach Werken von LEHMBRUCK neben dem gewohnten reichen Inhalt

Wilhelm Morgner

Mit 11 Abbildungen | *Von WILL FRIEG*

Das Gleichnis

Wer Soest, die noch heute mittelalterlich aussehende Stadt in Westfalen, die Heimat Wilhelm Morgners im Frühling von den lindenbestandenen Wällen aus gesehen hat, kann sich erst ein richtiges, vollständiges Bild von diesem Maler machen. Aus einem unermeßlichen, weißen Blütenmeer taucht grünrot eine seltsame Stadt empor. Sieben Kirchtürme, einer noch sonderbarer geformt als der andere, streben nach oben. Grünsandstein schimmert; zinnoberrote Dächer glühen. Blüten in den Gräften, den alten Wallgräben, Blüten in den angrenzenden Gärten, Blüten überall. Eine in Weiß auflodernde und leuchtende Sage. Verschwenderische Fülle: große Verheißung, unermeßliche Hoffnung. So war Morgner. Der lose, frische Jüngling voll strotzender Kraft. Kurz war sein Hiersein, wie ein Mai; plötzlich war er fort, als wenn Eiskönige sein Leben gefordert hätten. Es kann einem scheinen, als habe man sein Werk und besonders das Schwarzweißwerk beim Anblick des blühenden Soest vor Augen. Es ist bodenständig und blüht wie alle echte Mystik organisch auf ins All. Und wie die verschieden blühenden Bäume und immer auf andere Weise aufwuchtenden Türme, liegen die so mannigfachen Ausdrucksweisen Morgners während seiner nur zehnjährigen Tätigkeit nebeneinander und sind besonders im Jahre 1912 nicht, wie sonst hintereinander, sondern parallel geordnet. Und wie der Frühling die blühende Natur, so hält ein genialer Gedanke das große Werk des jugendlichen Künstlers zusammen. Seine Heimat im Blütenschmuck ist das beste Gleichnis für ihn.

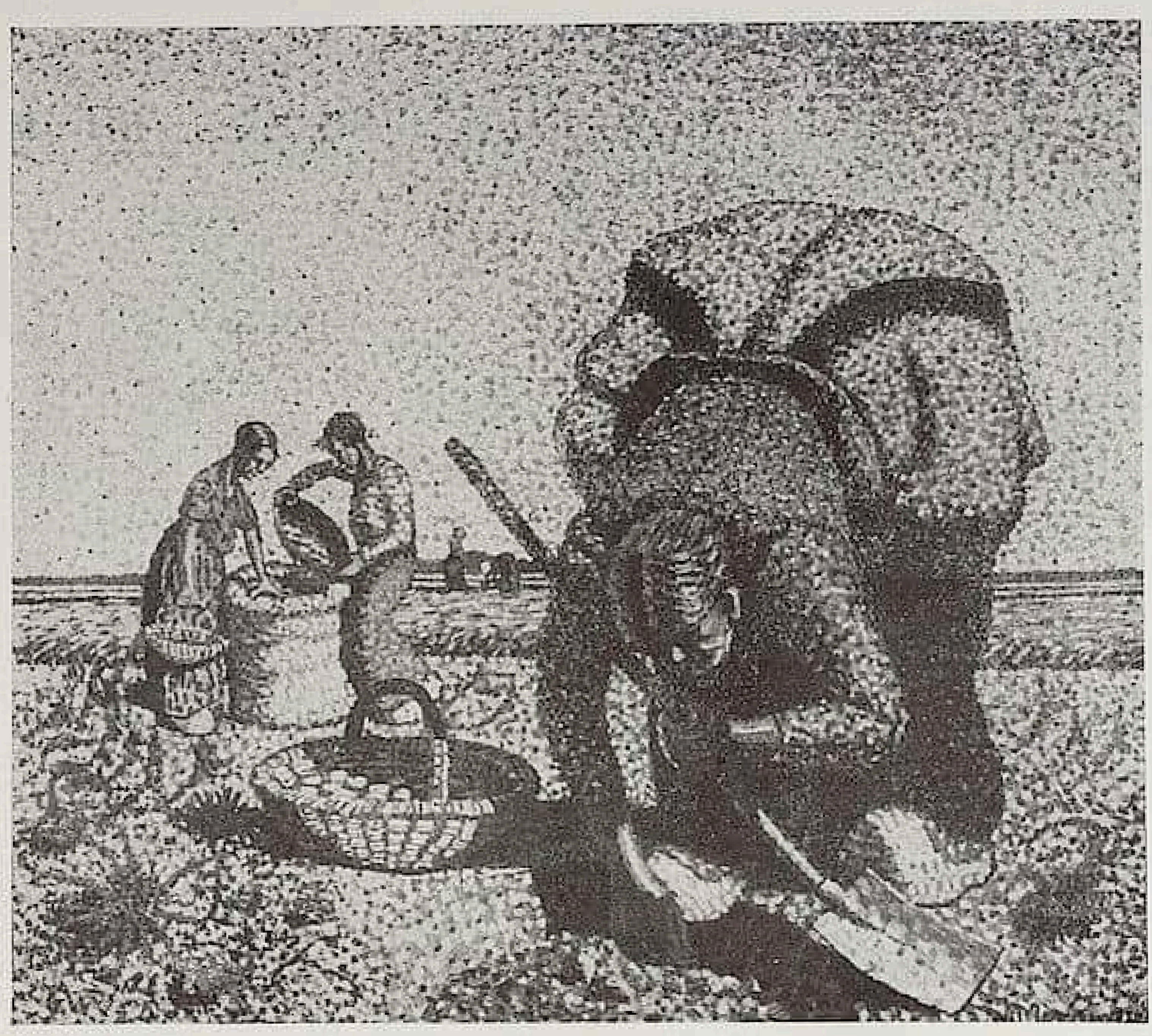
Der Dämon

Es war zu merkwürdig, daß Morgner immer wieder behauptete, er sei Musiker und damit offenbar dem Kunstzweige der Neuzeit, der Musik zustrebte (sein Vater war Musiker). Er stand also auf einer Schwelle. In ihm kam ein Stück Mittelalter wieder: Malerei; denn diese ist das große Geschenk, das uns das Mittelalter vermachte. (Das Altertum vermachte uns Architektur und Plastik — Ägypten — Griechenland.) Morgner war Maler par excellence. Für ihn hieß leben: malen und zeichnen. Aus innerem Bedürfnis heraus gestaltete er seine Welt, so etwa wie Matthias Grünewald, Rembrandt, Dürer. Seine Kunst ist nicht verstandesmäßig konstruiert, nicht ergrübelt, nicht gemacht, nicht nachgeahmt. Vor seinen Bildern muß man auch an seine Vorfahren in Soest, die Primitiven: Konrad von Soest, Gert van Lon, Heinrich Aldegrever denken, an die Maler, welche die Soester Kirchen mit Mystik ausstrahlenden Gemälden schmückten, den Patrokli-Dom, Maria zur Höhe. Die Kenntnis der letztgenannten Kirche ist zum Verständnis Morgners unbedingt erforderlich. Im Typanonrelief am Südportal spricht uns schon eine geheimnisvolle Welt an: aus einer gemeißelten Geburt, Kreuzigung und Auferstehung; manche Morgnersche Komposition und Linie fällt einem ein. Im mystischen Dunkel der für Westfalen so eigenartigen Hallenkirche tauchen braunrote Drachen auf und andere eigenartige Fabeltiere, mit Blätterzungen, Blütenflügeln und Rankenschwänzen. Phantastisch byzantische Wandteppiche bekleiden den unteren Teil der Wände. Im Hauptchor eine Malerei ohne gleichen: Engel umschweben die Jungfrau Marie. Ein tiefverklärtes Blau, ein abendhaft welkendes Rot und die ganze Komposition zusammen-

Die Wiedergabe der hier abgebildeten Morgnerschen Werke erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Galerie Flechtheim, Düsseldorf und der Photographischen Gesellschaft, Charlottenburg.

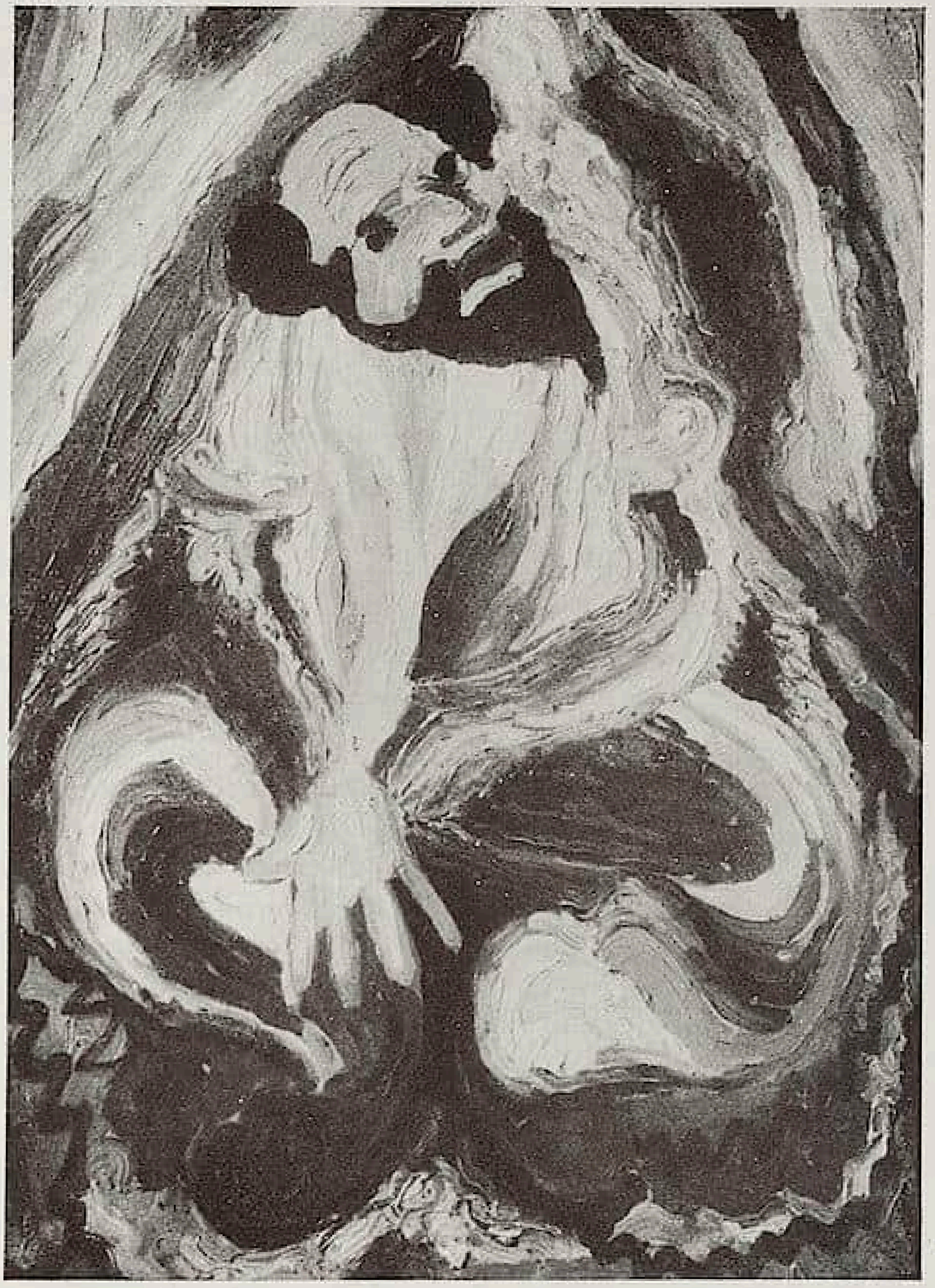
gehalten durch ein sonniges Gold. Stundenlang hat Morgner auf dem Rücken liegend in diesen Himmel geschaut. Und an der Grabnische hat er gestanden mit den Szenen aus der Leidensgeschichte. Die Kapitelle der Säulen in der Taufkapelle weisen in den Wülsten und Blattformen eine solche primitive, mannigfache Gestaltung auf, daß sie bei Morgner in die Bildung aufgewühlten Bodens unter vielen Kreuzigungen überging. — Soest war der Boden, in dem er verwurzelt war und aus dem er seine Kräfte zur Nahrung sog. Überall erblicken wir dort die Farben seiner Gemälde, entdecken wir die Linien, Flächen und Körper seiner Graphik. Sein sonderbares Grün mit den Abwicklungen spielt an dem Sandstein der Kirchen und den alten Gartenmauern. Das Rot leuchtet in den aus Lehm gebrannten Dachpfannen. Dazu kommt die braune Ackerfarbe und der gelbe Lehm mit allen Schattierungen. Das Blau ist spärlicher in seinem Werk. An den hochgiebeligen mit ausdrucksvollen Holzschnitzereien versehenen Häusern, an den vielen Reliefs, den seltsam geformten Kirchtürmen, überall sind Anklänge an Morgnersche Linien und Formen. Die Linienführung der Landschaft um Soest, der fruchtbaren Börde und die Gesichtszüge der hartschädeligen Sachsen gaben schließlich die Ausdrucksformen her. Der Boden selbst ist mystisch, und Soest ein mystisches Zentrum. Mag auch von Westen die Neuzeit mit der Industrie heranbranden, es ist immer noch ein Raunen aus alter heidnischer Zeit geblieben, viel Spuk, Aberglauben und Sage. Westfalen ist ja das Land der Spökenkieker, und die Schlacht am Birkenbaum soll ja im Hellwege bei Soest geschlagen werden. — Morgners Kunst ist visionär. Er fand den Zusammenhang zwischen äußerer und innerer Erfahrung und schritt von der Erscheinung zum Erscheinenden. Die Art seines Schaffens ist am besten bezeichnet mit dem Ausdruck, der in den mittelalterlichen Malerwerkstätten geprägt wurde: Konzeption, Empfängnis. Morgner war ein Seher, ein Schauer. Die Größe des eigenen Schauens machte ihn frei von der Überlieferung. Deshalb war er keine Wiederholung mittelalterlichen Denkens, und wenn er uns auch unzählige Kreuzigungen, Geburten und Auferstehungen gemalt und gezeichnet hat. Morgner ist auch gar nicht lokal zu fassen. Sein Baum war weit verästelt und verzweigt. Er greift über Länder und Erdteile, ja hinauf in die Sterne. Die Dinge werden an das All geknüpft. Sonne, Mond und Sterne erscheinen auf seinen Bildern als hohe Lichtsymbole. Der Erdboden ist in Bewegung: geologische Veränderungen gehen vor, ein Kataklismos steht bevor. Berge türmen sich auf in unendlicher Zahl: Gebirge. Der Berg, das Dreieck taucht immer wieder als Kompositionsform auf.

Wilhelm Morgner wird mißverstanden, wenn man ihn als Kämpfer für die moderne Kunst auffaßt. Er verwahrte sich dagegen ein Kubist, Futurist oder Expressionist zu sein. Als ihm einst ein junger Maler seine zerlegten Bilder zeigte, sagte er ihm, das sind nur Versuche, die muß man tief in einer Kiste verbergen. Gewiß hat er sich auseinandergesetzt mit allen Elementen der modernen Malerei, mit van Gogh und Matisse, mit Kandinsky und Jawlensky, mit Severini und Picasso, mit Munch und Marc. Aber er wurde kein Nachahmer, dazu war er viel zu stark, dazu waren ihm die Schönheiten, die sich seinem inneren Auge erschlossen, viel zu groß. Morgner war kein zersplitterter, zersetzender, umstürzlerischer Mensch, der darum ein analytischer Maler wurde; er faßte als fest zusammen, mit sicherm Griff, immer das Richtige instinktiv treffend. Seine intuitive Kraft war eben zu stark. Er war kein Talent, das nur Teile in der Hand hat, sondern ein Genie, der das All umfaßte und seinen Geist auch dem kleinsten Dinge allseitig einhauchte. Sein Werk ist Wurf, Schöpfung, ist geniale Tat. Wilhelm Morgner erinnerte nicht nur in seinem Äußeren, sondern auch in dem Stoff, den er behandelte,



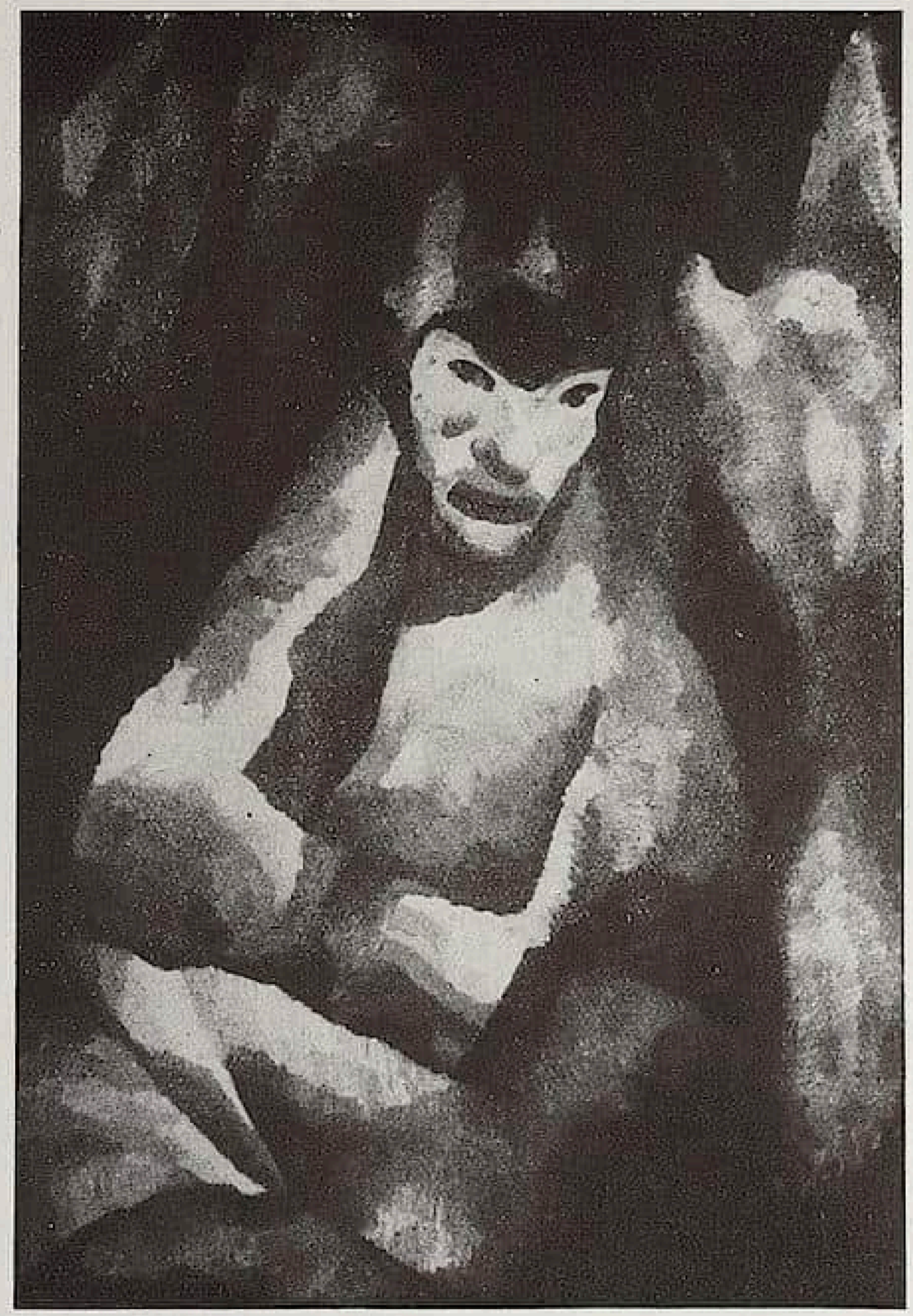
Wilhelm Morgner. Große Kartoffelernte IV. 1911.

Wilhelm Morgner. Der Holzfäller. 1911.



Wilhelm Morgner. Sitzender Jude. 1912.

und in der Art der Gestaltung an Rembrandt. Mit letzterem hatte er eine Vorliebe für das Selbstbildnis. Er hat sich nicht aus Eitelkeit immer wieder dargestellt, sondern aus tiefstem Trieb zur Selbstbetrachtung. An sich selbst bemerkte er das Reinmenschliche, Menschliche — Allzumenschliche. Hell strahlt uns aus diesen Selbstbildnissen der germanische Sinn für Wahrheit, Vollendung und Treue. Er hat sich dargestellt höhnisch grinsend, verschmitzt lächelnd, ernst sinnend, brummig grollend, heiter lachend, traurig, mystisch schauend, kurz: in allen Gefühlslagen, sowohl unmittelbaren Seelenäußerungen als auch Posen. Wir sehen ihn in gelber Jacke, im Gehrock mit Zylinder, Glacéhandschuhen und Stock, als Soldat in Feldgrau, als Maler in saloppem Anzug mit großem roten Schlips. Es gibt ein Selbstbildnis mit Sonnenblume und aus einem andern schaut ein ungebrochener, unverwüstlicher Geist aus brauner zertrümmerter Außenwelt. — An diese Selbstporträts schließen sich die Bildnisse von Menschen seiner nächsten Umgebung,



Wilhelm Morgner. Weibliches Bildnis II. 1913.
Privatbesitz, Düsseldorf.

mit denen er lebte, und die er darum genau kannte. Greise aus dem Altmännerhaus, rassige bärtige Juden, derbe rohe Bauern, das waren die Menschen, die er vorzog, die ihm kräftige urgesunde Menschlichkeit offenbarten. Das feine, elegante Großstadtleben ging gegen seinen Strich. Lieber schlug er sich in Soest mit Spießern und Philistern herum, und bei den Bauern der Börde fühlte er sich wohl. Der Besitz eines Häuschens mit etwas Ackerei dabei schwebte ihm immer als begehrenswertes Objekt vor. Arbeit, harte schwere Arbeit, des Menschen Ringen mit der Erdscholle hat Morgner immer wieder dargestellt. Die einfachste Beschäftigung des gesunden, mit der Erde nahe verbundenen Menschen schien ihm den höchsten metaphysischen Sinn zu offenbaren. Seine Ziegelbäcker (diese hat er wohl besonders geliebt, denn er hat sie sehr häufig dargestellt) scheinen aus Lehm Menschen formen zu wollen, und ihr ganzes Gehaben und die landschaftliche Umgebung deuten an, daß sie wirklich Gestalter, Umgestalter der

Erde sind. Die Holzhacker aber sprechen noch deutlicher ihre Sprache. Da tritt in Morgner die ganze nordische germanische Baum- und Waldsymbolik zutage. Wenn seine Arbeiter im Wald einen Baum fällen, fällt ein Mensch, eine Welt, und beim Zersägen, Schaben und Zerkleinern der Stämme weinen und knirschen die Menschen, schreit die Menschheit auf. Und wenn im Rücken eines Holzhackers, der gewaltig mit dem Beil auf das Holz zuschlägt, ein Stamm mit dem Gekreuzigten sich aufreckt und ein Schatten magisch von beiden die Beine einhüllt, so ist der Schrei der armen Menschheit aus Jammer und Elend so eindringlich dargestellt wie nur möglich.

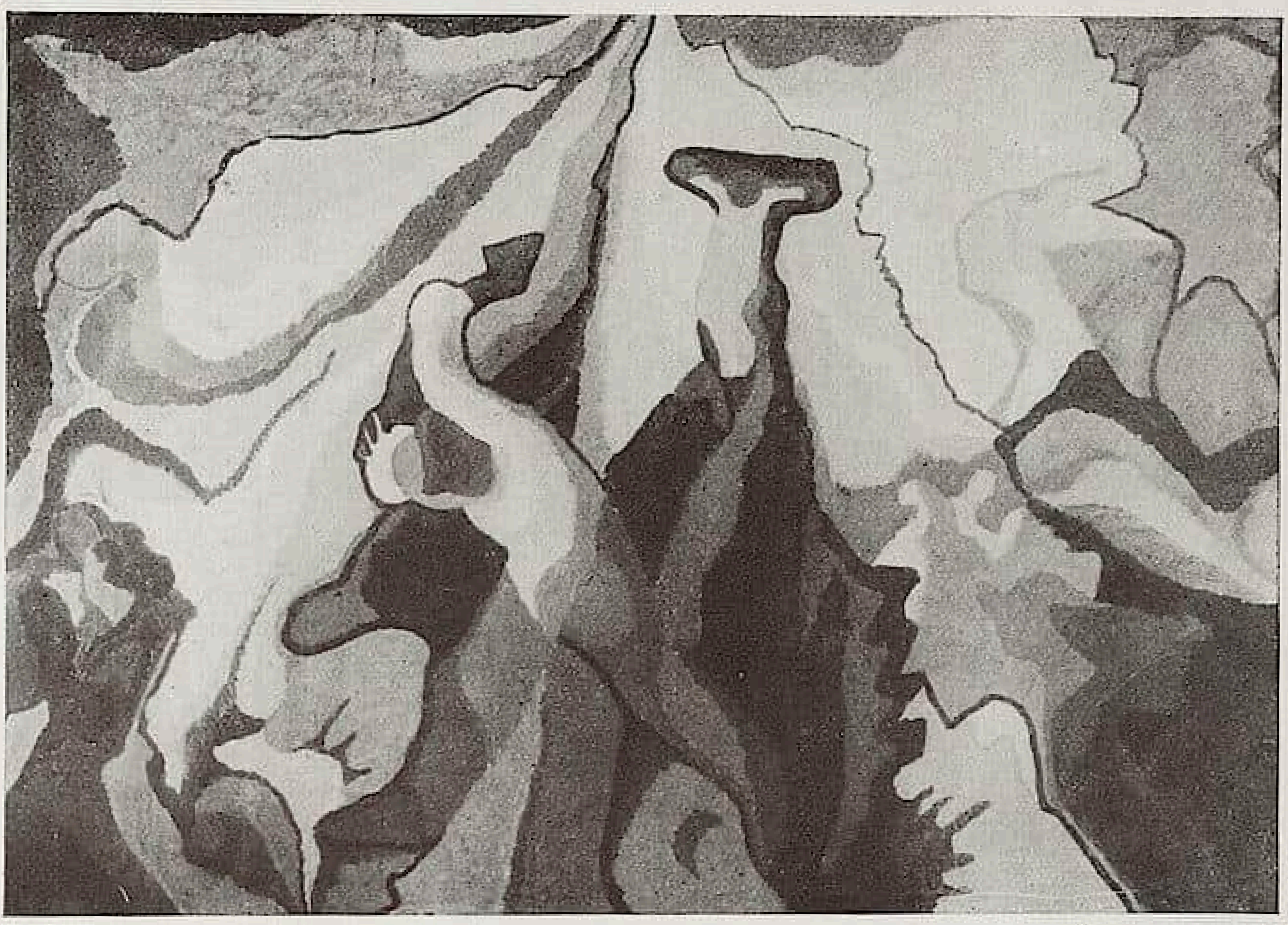
Und nunmehr zum Höhepunkt im Werk Morgners, zur Spitze am Dreieck und an der Pyramide Morgners. Es sind die Darstellungen aus der biblischen Geschichte, aus denen uns der Geist in der hellsten Weise entgegenleuchtet. Auch das hatte er mit Rembrandt gemeinsam, daß ihm das Leben letzten Endes sakral überspannt erschien, daß sich auch bei ihm Religion wie eine große Kuppel über das Dasein spannte. Das Leben so vieler heutiger Menschen und Künstler ist eben so unruhig, kahl und nüchtern, weil ihnen schließlich das Wichtigste fehlt: Geist, der alles Zeitliche und Irdische mit dem Ewigen verbindet, Glaube an Schicksal und Offenbarung. Mögen beide sich als Religion im Christentum zeigen, als Philosophie in einem metaphysischen System oder als Kunstrichtung in dem mit so banalen Wort benannten Expressionismus, eines steht fest, die Malerei, die gefügigste der Künste, hat ihr inneres Leben aus der christlichen Religion; sie als Tochter des Mittelalters wurde die auserkorene Auslegerin der Mysterien, sie brachte die innerlichsten Begriffe und Empfindungen der christlichen Kulturgeschichte zum farbigen und schwarzweißen Ausdruck. Ob nun im großen Umgestaltungswerk der Jetztzeit das Christentum fällt oder umgestaltet wird, Morgner hat die alten Symbole desselben festgehalten, indem er sie umschuf. Es war zu merkwürdig, daß sein Einzug in Jerusalem an den Wänden der Hohne-Kirche in Soest sich prachtvoll einfügte in die Umgebung mit den großen mittelalterlichen Malereien, und seine Zeichnungen wirkten in den Kreuzgängen des Minoritenklosters, als seien sie für diesen Ort geschaffen. Das beweist augenscheinlich, daß Morgners Kunst stark sakral ist. Die biblischen Mythen von der Schöpfung, dem Sündenfall und der Erlösung des Menschengeschlechtes haben Morgner immer wieder beschäftigt. In der Bibel der Juden sind die Urmysterien der Menschheit erzählt, sind die Grundgedanken über Kultur und Zivilisation aufgeschrieben, sind die ewigen unbeantworteten Fragen gestellt. Morgner, der sonst nichts las, vertiefte sich immer wieder in das Buch der Bücher. Er verlangte nach großen Wänden, auf denen er seine Visionen darstellen konnte. Sein lebhafter Wunsch war eine Kirche ausmalen zu können. Riesengemälde schwebten ihm vor, bunte Glasfenster sah er im Geist. Es fehlte ihm die notwendige Architektur: er war zu früh da.

Der Lebensgang

Sein Leben ist rasch erzählt. Er wurde am 27. Januar 1891 frühmorgens in Soest in dem Augenblick geboren, als die Böller losgingen zu Ehren des Geburtstags vom deutschen Kaiser, und er hat wohl nicht geahnt, daß er im August 1917 im Heere desselben Kaisers bei Kanonendonner sein Leben lassen mußte. Sein Vater, der früh starb, hatte Neigungen zur Musik; seine Mutter ist eine ehrbare, hartschädelige Natur von festem Charakter, die gerne Verse macht und deren Verständnis es Morgner schließlich doch zu danken hatte, daß er einigermaßen malen konnte, wie er wollte. Auf der Volksschule und dem Gymnasium, wo er es bis zum Einjährigen brachte, war er ein schlechter Schüler. Obwohl er schon als Kind zur Einsamkeit neigte, ließ er es doch

Wilhelm Morgner. Mazedonische Landschaft. Aquarell. 1916.

Wilhelm Morgner. Einzug in Jerusalem. 1913.

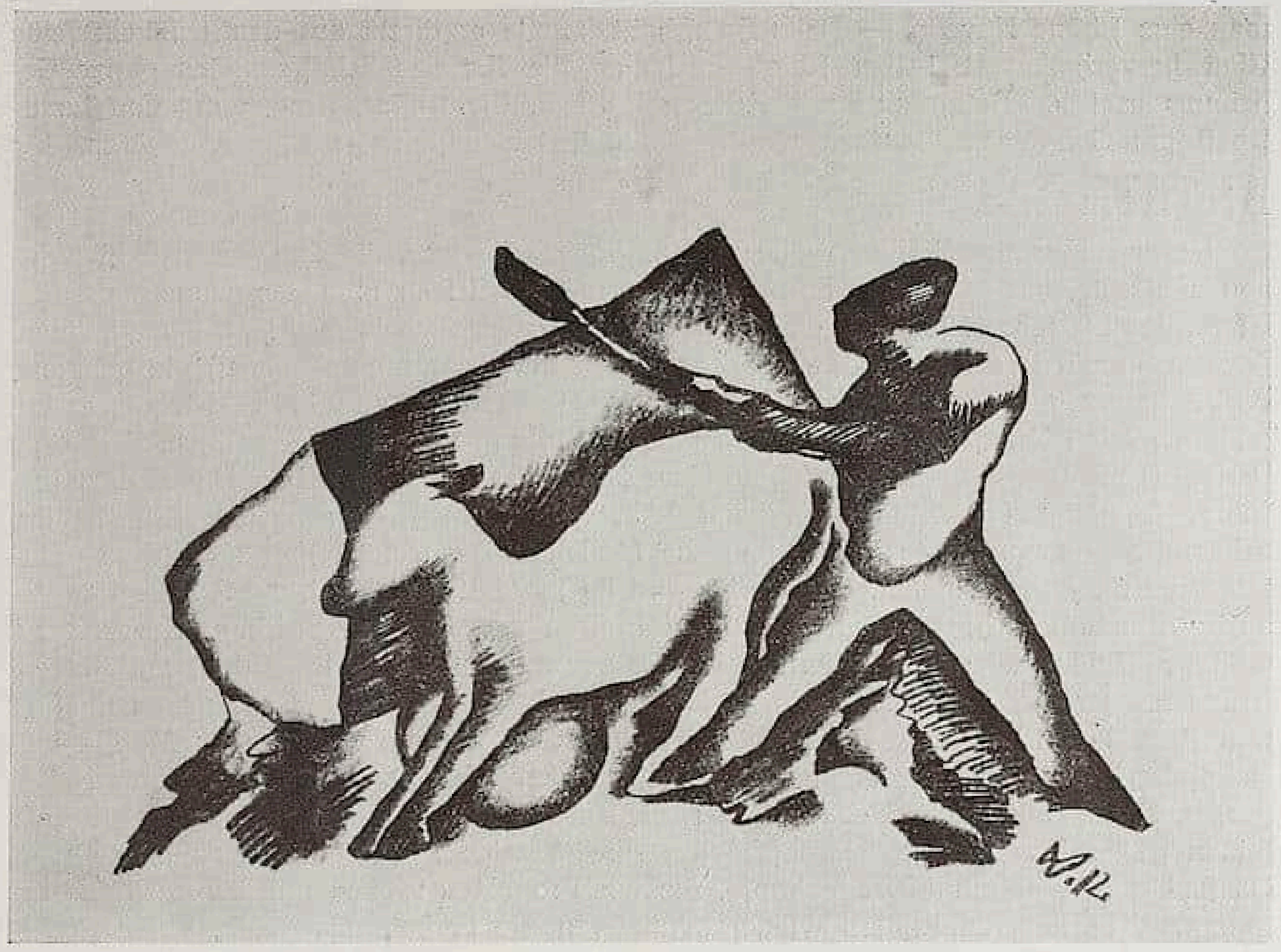


Wilhelm Morgner. Der Holzfäller mit dem Gekreuzigten. Tempera. 1913.
Privatbesitz, Dresden.

als Schüler nicht an tollen Streichen fehlen. Allem setzte er die Krone auf, indem er versuchte, mit einem Freunde nach Amerika auszukneifen. Dieser abenteuerliche Sinn war so stark in ihm, daß er sich selbst einen Vagabunden, einen Taugenichts nannte. Morgner deutete er der Morgenare, der nach Morgen Wandernde. Bei seiner Mutter setzte er es schließlich durch, daß er Maler werden konnte. 1908 kommt er als Schüler zu Georg Tappert nach Worpswede, der ihm ein guter Berater und Förderer wurde. Er bleibt aber nicht lange, sondern studiert und arbeitet fleißig in seiner Heimat. Bis 1910 entstehen die ersten größeren Arbeiterbilder. 1911 weilt er einige Zeit in Berlin und lernt hier die modernen Farben- und Formprobleme kennen. In der Juryfreien und Neuen Sezession sind seine ersten Bilder ausgestellt. 1912 werden in der Zeitschrift „Der Sturm“ abstrakte Holzschnitte und Linoleumschnitte veröffentlicht. 1912—13 erreicht er künstlerisch seine Höhe. Herbst 1913 tritt er als Einjähriger ins Heer. Den Krieg macht er 1914 im Westen, 1915 im Osten mit. 1916 wird er einem Gräberkommando in Mazedonien zugeteilt; 1917 kommt er wieder nach dem Westen. Seit den Kämpfen bei Langemark im August 1917 ist er vermißt.

Das Schwarzweißwerk

Wilhelm Morgner gehört zu den größten Graphikern aller Zeiten. Er ist einzugliedern in die Reihe: Rembrandt, Dürer, Goya, Delacroix, Millet, Segantini, van Gogh, Munch, Barlach. Über 1800 Blätter hat er uns hinterlassen. Feder-, Kohle- und Kreidezeichnungen, Holz- und Linoleumschnitte, Lithographien und Radierungen. Ein Berg



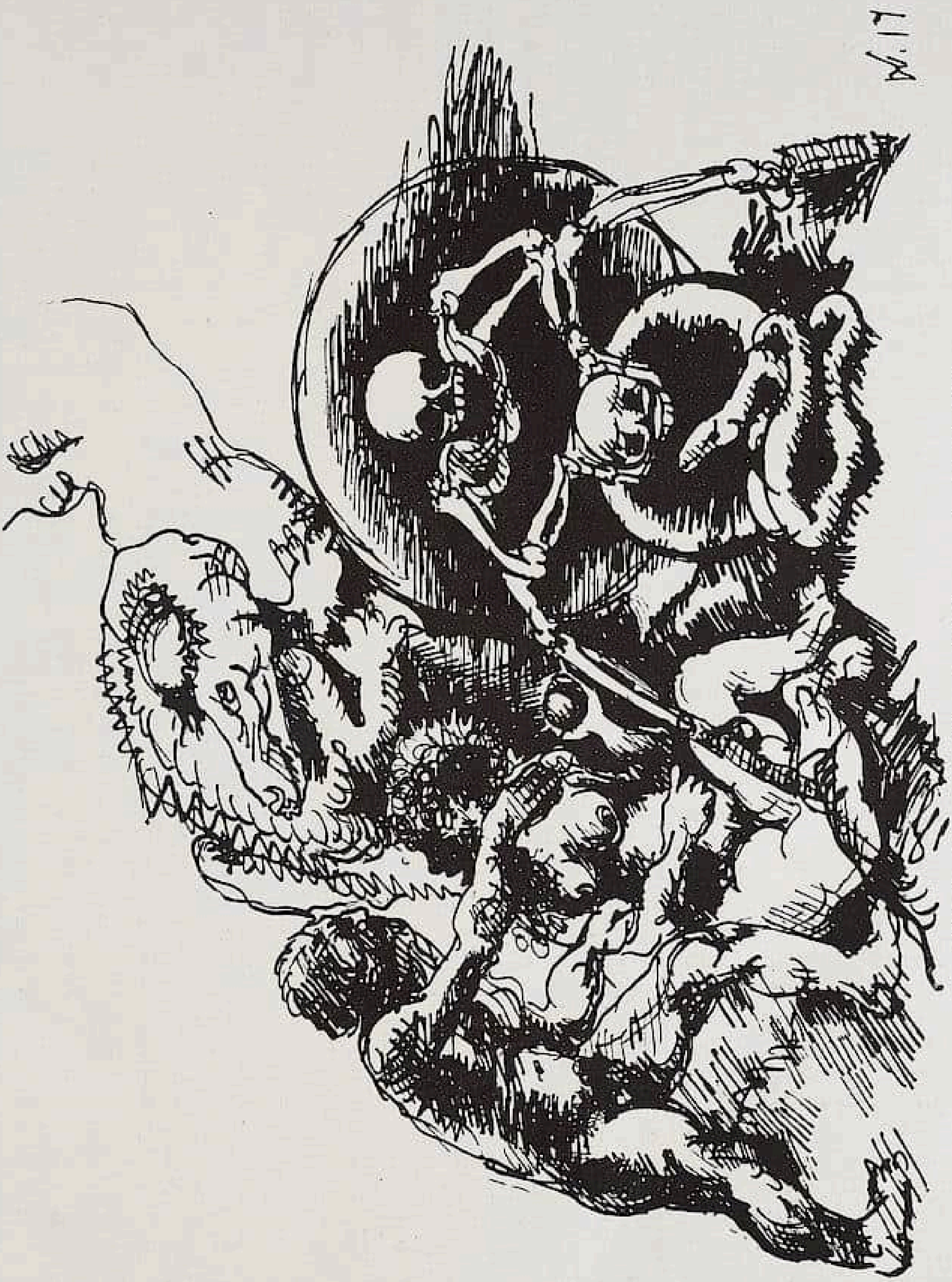
Wilhelm Morgner. Mann mit Kalb. Kohle. 1912.

mit vielen Schichtungen, ein mächtiger Baum, unendlich verzweigt und mit riesiger Laubkrone. Wie eine magische Wandeldekoration zieht die Welt an unsern Augen vorüber, wie die Verse eines gewaltigen Epos erscheinen uns die sprechenden Bilder. Genesis und Apokalyse, Evangelium und Höllenschrecken. Verinnerlichtes Schauen und unzüchtige Gebärde. Mann und Weib; Mutter und Kind; Sonne und Mond; Mensch und Tier. Himmel und Hölle. Riese und Zwerg. — — Schwarz und Weiß könnte man immer die Gegenüberstellungen nennen. Dieser Gegensatz ist von Morgner tief metaphysisch erfaßt. Es gibt Selbstbildnisse von ihm, bei denen das Gesicht schwarz ist; um die dunklen Augenkreise strahlt Helle, als ob ein Stern im Antlitz aufginge. Adam ist bei ihm schwarz; Morgner wußte, daß das Paradies in der Trope gelegen hat, und daß die ersten Menschen, die in innigstem Zusammenhang mit der Natur lebten, dunkle Hautfarbe hatten. Nach dem Norden zu hellt sich die Haut auf, und die höchste Glut bricht aus hellblonden Rassen hervor. Es ist vielleicht nur noch Theodor Däubler, der diesen Gedanken im Nordlicht stark gestaltet hat. Für beide ist die Nacht die Zeit der großen Geburten. In der Nacht sind die meisten Zeichnungen Morgners entstanden. Bei Mondschein kamen ihm die schwarzweißen Rhythmen. Manchmal wußte er sie kaum zu bannen, so ekstatisch erfaßte es ihn. Deshalb griff er immer wieder zu Feder und Tusche, die ihm ein schnelles Aufzeichnen gestatteten. Aus Mazedonien hat er einige Bücher mitgebracht voll Zeichnungen. Ruhe, Zufriedenheit und Klarheit strömt uns aus diesen Blättern entgegen. Es kommt einem vor, als lese

man eine schöne Novelle. — Beim Holzschnitt konnte er direkt aus dem Dunkeln seine Welt hervorholen. Bei ihm schloß ja immer die Art des Schaffens das ganze Geheimnis in sich. Holzschnitte wie Acker mit Weib, Tierdressur, Kreuzigung und Landschaft mit Sonne werden immer mit zu den bedeutendsten der Jetztzeit gehören.

Die Gemälde

Während Morgner Zeichnen eine leichtflüssige Sache war, die ihm wenig Schwierigkeiten machte, hat er um die Farbe kämpfen müssen. Wenn man das ganze malerische Werk, das die Jahre 1908—13 umfaßt, an seinem Auge vorbeiziehen läßt, bemerkt man, daß die dunklen rembrandthaften Farben sich immer mehr aufhellen, daß die gebannte Farbe immer mehr ihre Fesseln sprengt, bis die Gemälde von 1912—13, die er mit selbstbereiteten Leimfarben gemalt hat, eine Leuchtkraft ohnegleichen besitzen. Die erste Periode schließt mit dem Abendessen einer Arbeiterfamilie ab, 1910. Die Farben sind ruhig, schlummernd. Ein Braunviolett steht gegen ein Goldgrüngelb. Korbflechter, Scherenschleifer und Holzarbeiter sind die Modelle. Das Abendessen läßt schon pointillistische Technik vermuten. Die Farbe wird im Jahre 1911 zerlegt, die Art des Farbenauftrags mannigfach; die Farbe erscheint in Punkten, Flecken, Strichen, Kurven. Es entstehen Bilder wie: Kartoffelernte, der Bauer mit dem Sack, Landschaft mit Ziegen, Brunnenbauer, das violette Pferd. Plötzlich wird die Farbe wieder zusammengefaßt und stark konturiert. Die Bilder wirken sehr dekorativ und erinnern an Matisse und Hokusai. 1912 liegen die mannigfachen Ausdrucksweisen parallel nebeneinander. Ein großer Strom bildet ein Delta mit verschiedenen Armen. Es ist, als habe Morgner seinen frühen Tod geahnt. Noch schnell wollte er zeigen, was er alles zu sagen habe. Da sind Bilder, mächtige Greisenköpfe, die wie Propheten wirken und die an Nolde erinnern. Auf anderen Bildern wieder evolutieren die Farben, als ob Erdbeben bevorständen, Weltnebel kreisten und Berge Feuer speien wollten. Die schönsten Bilder dieser Art heißen: Landschaft mit drei Bergen, Frau mit Sack. — Eine Gruppe von Bildern geht auf primitive Urformen zurück. Die Farbe gestaltet organisch die Linie, die Fläche, den Körper. So müssen die Urtiere, die ersten Pflanzen sich gebildet haben. Wir sehen Zellen und Zellaneinanderreihungen. Radiolarien gleiten dahin, schwimmen, strecken Saugfüßchen aus, teilen sich, vermehren sich ins Unzählige. Farben dehnen sich zu Polypen, runden sich zu Quallen, Seewalzen, ordnen sich zu Korallen, Seesternen, Seelilien. Pilze schießen auf und Flechten und Moose. Gesteine schichten sich. Staubgefäße ragen aus bunten Blumenkronen hervor und verstreuen Goldpollen; Spermatozoen schlängeln umher und suchen Eier, die sie befruchten können. — Dann gibt es von Morgner Gemälde, die wie buntleuchtendes Glas wirken. Das Tiffany-Glas wird noch überstrahlt. Die Farben fangen an zu tönen. Ein orphisches Mysterium ereignet sich. Besonders schön ist ein Trinker. Wir sehen ihn von rückwärts, sitzend, und er scheint den Überfluß der Welt trinken zu wollen. Die Farben sind trunken. Hier hat Morgner seine größte Farbigkeit erreicht. Während er in seinen ersten Gemälden mehr die nordische Eigenart zum Ausdruck bringt, nämlich das Schillern der Vielheit in den Tonschwankungen, kommt in den Bildern der Folgezeit mehr die südliche Eigenart von Dürer und Grünewald, die von Italien beeinflußt sind, zum Ausdruck. Morgner faßt die Farbe organisch von innen auf; die Lokalfarbe soll ganz aufgehoben werden. Darum wirken seine Bilder erst in dämmerigen Räumen, da fangen die Farben magisch an zu leuchten. Morgner hat geradezu neue Flächen und Körper für die Farben gefunden. Sie wellen, lasten, fliegen; sie sind erdig, durchsichtig. Das Rot ist Feuer,



Wilhelm Morgner. Vision I. Zeichnung. Frankreich 1914.

Blut, Fleisch, Metall; das Blau Himmel, Meer, Blume, Schale; das Grün Baum, Blatt, Wiese; das Braun Acker; der Ocker Erde, Holz. Die Farbe ballt sich zu Klumpen, türmt sich, streift sich. Wunder des Ursprungs wuchten auf uns zu.

Die Zusammenfassung

Morgner war einer von den Großen. Der Kampf wird um ihn entbrennen, und der beweist deutlich, daß es sich um eine wertvolle Sache handelt. Ein Heer von Kritikern wird ihn nicht erschöpfen. Er wird mißverstanden werden, und nur wenige werden bis zum Kern bei ihm kommen. Das wußte Morgner selbst zu gut. Er pflegte zu sagen: Ich male für mich, und wenn sich alle paar Jahrhunderte ein paar Menschen an meinen Sachen erfreuen, bin ich zufrieden. Den Feinkultivierten wird er zu roh erscheinen, den Radikalen wird er nicht genug kubistisch, futuristisch usw. sein. Morgner wird das alles überwinden und überstehen, denn er war Sendung.

Wilhelm Morgner. Selbstbildnis mit Pyramide. 1913.

Die expreſſioniſtiſche Methode[1] *Von GEORG MARZYNSKI*

I.

Da der Expreſſioniſt Objektivikationen des Subjekts erſtrebt, ſo muß er offenbar die maleriſchen Darſtellungsmittel in einer ganz anderen Weiſe verwenden als die frühere Kunſt. Für die imitative Malerei iſt an den Malpigmenten zweierlei wichtig: ihre Ähnlichkeit mit den Naturfarben und die Möglichkeit, durch die flächige Ausdehnung der Farbflecke und durch deren Umriſſe Gegenſtände anzudeuten. Den Expreſſioniſten hingegen intereſſiert an der Farbe vor allem das, was Goethe ihre ſinnlich-ſittliche Wirkſamkeit genannt hat. Der Anblick von Farben und Farbzuſammenſtellungen ruft eigentümliche, ſeeliſche Erregungen hervor, auch ohne daß die Farbgeſtalt an irgendwelche Naturgeſtalten erinnert. Das gleiche gilt von den ſchwarz-weiß Flächen und ebenſo, ja im höheren Grade, wird die Seele vom Schwung einer Kurve, von dem Zuſammenfließen und Auseinanderſtrahlen der Linien erregt. Um dieſer „ſinnlich-ſittlichen" Wirkung willen verwendet der Expreſſioniſt die Malmittel, welche der früheren Kunſt bloße Mittel der Naturwiedergabe oder -darſtellung waren. Mit dieſem letzten Satz iſt freilich ſchon zuviel geſagt; denn auch die frühere Kunſt war nicht blind für die ſeeliſchen Wirkungen der Farben und Linien. Aber erſt für den Expreſſioniſten werden dieſe Wirkungen zum eigentlichen Grund dafür, daß er überhaupt mit Farben und Linien abeitet. Der Expreſſionismus, wenigſtens in ſeiner radikalen Form, iſt eine Art optiſcher Kontrapunktik, da er es verſucht, aus Farben und Formen, ſozuſagen abſtrakt, ein Kunſtwerk aufzubauen.

Doch damit iſt bloß eine Richtung in der expreſſioniſtiſchen Kunſtbewegung gekennzeichnet. Die meiſten Expreſſioniſten denken gar nicht daran, die Relation zwiſchen Bildinhalt und Natur völlig zu durchſchneiden. Es iſt eben noch nichts damit getan, wenn man einſieht, daß nur die Muſik reine oder autonome Kunſt iſt, und wenn man daraufhin die „Muſikwerdung" aller Künſte verlangt. Dieſe Einſicht mag durchaus richtig ſein, ſo bliebe es noch immer fraglich, ob es überhaupt möglich wäre, ihr zu folgen, ob das aufgeſtellte Programm auch praktiſch durchführbar wäre. Und in der Tat iſt es nicht ſchwer, die Unmöglichkeit der Ausführung nachzuweiſen. Man braucht nur an den unvergleichlichen Reichtum der Klangkombinationen, an ihre außerordentliche Eindringlichkeit zu erinnern, die weit über alles hinausgehen, was mit maleriſchen Mitteln erreichbar wäre. Die Propheten der „optiſchen Muſik" machen ſich die Arbeit ein wenig leicht, wenn ſie alle Widerſtände gegen ihre Beſtrebungen auf den Zwang der langen, naturaliſtiſchen Tradition ſchieben, wenn ſie meinen, es handle ſich bloß darum, eine ſeeliſche Trägheit zu überwinden. Was ihnen entgegenſteht, ſind in Wahrheit unüberwindliche, pſychologiſche Geſetzmäßigkeiten, die einfache, durch nichts fortzuſchaffende Tatſache der phänomenologiſchen und emotionalen „Dürftigkeit"[2] des optiſchen Gebiets. Iſt eine optiſche Muſik überhaupt möglich, dann ſicherlich nur in ſehr engen Grenzen, deren Innehaltung die Malerei zu einer ganz inferioren Kunſtgattung herabdrückte.

---

[1] Dieſer Aufſatz enthält im weſentlichen das dritte Kapitel eines Buches, das unter dem Titel „Die Methode des Expreſſionismus, Studien zu ſeiner Pſychologie", in den nächſten Wochen bei Klinkhardt & Biermann erſcheinen wird. In dem zweiten Kapitel war dargeſtellt worden, daß der Expreſſionismus künſtleriſcher Ausdruck einer beſtimmten Philoſophie iſt. Im folgenden wird nun gezeigt, wie ſich dieſe Philoſophie eine Methode ſchafft. Auf das Abbildungsmaterial mußte hier verzichtet werden.

[2] Das Wort cum grano salis verſtehen!

Die große Mehrzahl der Expressionisten hat sich nie in diese Grenzen einzwängen lassen. Will man den Weg sehen, den sie gegangen sind und der sie weit abgeführt hat vom künstlerischen Naturalismus, so muß man sich klar machen, daß es zwei verschiedene Formen des Zeichnens gibt. Am deutlichsten wird das, wenn man sich mit den Zeichnungen der Kinder beschäftigt. Es kann keine Rede davon sein, daß die symbolhafte Wiedergabe von Menschen, Häusern und anderen Gegenständen, wie sie die meisten Kinder anfangs betreiben, auf einer bloßen Ungeschicklichkeit beruht, die mit zunehmendem Alter zurückgeht. Man kann vielmehr ganz allgemein behaupten, daß das Zeichnen eines der menschlichen Spiele ist, und daß dieses Spiel auf zwei grundverschiedene Weisen betrieben wird. Entweder wird die eigentliche Spielfreude durch die möglichst getreue Wiedergabe des Naturvorbildes ausgelöst, oder aber durch Ausgestaltung eines Symbols. Dieses Symbol hat freilich eine entfernte Naturähnlichkeit, aber nachdem es einmal geschaffen ist, besteht beim „Spieler" gar keine Neigung mehr, es durch genauere Beobachtungen zu verbessern. Die Ausgestaltung erfolgt völlig frei, es kommt nur darauf an, ein recht schönes, oder charakteristisches oder sonstwie interessantes Symbol hervorzubringen, nicht aber darauf, ein gegebenes Modell abzuzeichnen. Diesen beiden verschiedenen Typen des Spiels entsprechen vielleicht zwei verschiedene Typen von Menschen, sicherlich aber zwei verschiedene Typen künstlerischer Gesinnung. Es handelt sich hier freilich nicht um absolute Gegensätzlichkeiten, denn im Symbol steckt immer noch ein Rest von Naturbeobachtung, und selbst im pedantischsten Naturalismus noch ein Rest von Subjektivität, es handelt sich also nur um eine Verschiebung des Akzentes. Solch eine Verschiebung des Akzentes hat ohne Zweifel stattgefunden, als der Impressionismus in den Expressionismus umschlug. Denn die Feststellung, daß es zwei verschiedene Typen des Zeichnens gibt, ist zwar vorwiegend an Kindern gemacht worden, ihre Bedeutung reicht aber erheblich weiter. Das Symbolzeichnen ist sicherlich mehr als eine Entwicklungskuriosität, die später spurlos verschwindet. Unsere Erziehung ist seit Jahrhunderten ganz einseitig auf die Ausbildung des naturalistischen Zeichnens gerichtet, und dies verführt uns, hierin die einzige, sozusagen legitime, Form des Zeichnens zu sehen. Wie wenig das Symbolzeichnen durch Ungeschicklichkeit bedingt ist, zeigen die bekannten Beobachtungen über das Zeichnen der primitiven Völker. Die uralten Jägervölker fertigten wundervolle, geradezu impressionistische Steinzeichnungen und Beinschnitzereien an. In einem späteren Stadium der Entwicklung ist dann dieser glänzende Naturalismus wie ausgelöscht, und an seine Stelle sind Symbolzeichnungen getreten, deren Ausgestaltung völlig von dem Bestreben beherrscht wird, alle möglichen Naturgestalten in ein ornamentales Schema zu pressen, welches für den betreffenden Kulturkreis gerade charakteristisch ist[1]. Vielleicht darf man im Kubismus einen modernen, ornamentalen Schematismus sehen, der freilich nicht entfernt die Ausbreitung und die zwingende Verpflichtung besitzt wie jener primitive. Bei der Zersplitterung und inneren Verschiedenartigkeit unseres Kulturkreises ist das ja auch gar nicht anders zu erwarten. Immerhin könnte man darauf hinweisen, daß nicht nur unsere Malerei, sondern auch unsere Architektur die Neigung hat, in Kuben zu denken.

Wenn man zur Begründung des Expressionismus an die Zeichnungen von Kindern und Primitiven erinnert, so ist es leicht, sich daraufhin in boshaften Kritiken dieser Kunstrichtung zu ergehen. Ich meine, man sollte sich dieses billige Vergnügen ernsthaft versagen. Für den Psychologen muß es oft schon als Erklärung gelten, wenn es ihm ge-

[1] Siehe die Arbeiten von Max Verworn über primitive und keltische Kunst.

lingt, ein kompliziertes Phänomen als Sonderfall in eine große Phänomengruppe einzuordnen. Und nur diesen Sinn hat es, wenn hier der Expressionismus mit den Kunstäußerungen von Kindern und Primitiven zusammengestellt wird.

Dies ist also die Lage der Dinge: Die Mehrzahl der Expressionisten hat eingesehen oder gefühlt, wie gering die Aussichten der Malerei als „optische Musik" sind. Die metaphysische Gesinnung, welche diese Künstler beherrscht, versperrt ihnen jede realistische oder naturalistische Kunstform. Unter diesen Umständen konnte die seit Jahrhunderten niedergehaltene Tendenz zum Symbolzeichnen wieder an die Oberfläche durchbrechen. Ganz war sie ja nie unterdrückt gewesen; denn, außer dem Ornamentzeichnen, stellte wahrscheinlich die Karikatur eines ihrer Betätigungsgebiete dar. Für uns aber wird es zur dringendsten Frage: was sind das für Symbole, mit denen die Künstler arbeiten? Einige verwenden einfach die Symbole der Kinderzeichnung, die meisten aber sind zu ganz neuartigen Symbolen gelangt, deren Entstehung jetzt verfolgt werden soll. Wenn man sich daran erinnert, daß auch im Symbol noch ein Rest von Naturbeobachtung steckt, so ist damit der Weg vorgeschrieben, den die Erklärung zu gehen hat. Sie hat zu zeigen, wie die an sich unkünstlerische, höchstens schöne Naturform in die beseelte Kunstform übergeführt wird, wie aus der naturalistischen Wahrnehmung durch schrittweise Ablösung das Symbol entsteht. Es wird sich dabei erweisen, daß die Verzerrungen der Naturform, welche für die expressionistischen Bilder so charakteristisch sind, nicht etwa aus bloßen Willkürlichkeiten hervorgehen, sondern bedingt sind durch ganz bestimmte, künstlerische Absichten.

II.

Man stelle sich einmal ein paar Früchte vor. Auf einer Platte liegen ein paar Äpfel. Während man sie anschaut, spürt man gleichzeitig ihre Kühle und eigentümlich unelastische Härte, riecht man etwas von ihrem Duft. Diese psychologische Tatsache erklärt sich daraus, daß die Stiftung assoziativer Verbindungen nicht nur innerhalb der einzelnen Sinnesgebiete vor sich geht, sondern von einem Sinnesgebiet auf das andere übergreift. Optische Wahrnehmungen können mit Tast-, Geruchs-, Bewegungsvorstellungen sich verknüpfen. Nun handelt es sich bei den in Betracht kommenden optischen Wahrnehmungen stets um reichgegliederte Komplexe. Die Assoziation aber hängt nicht einfach an dem Komplex als Ganzem, sondern geht von einzelnen Bestandteilen des Komplexes aus, die freilich nur in ihrer Einfügung in den Komplex assoziative Wirksamkeit entfalten. Die Sachlage ist diese, daß in dem Komplex gewisse Elemente, die assoziativ gleichgültigen, vernachlässigt, gewisse andere, die assoziativ wirksamen, betont werden können, und daß durch diese Verzerrung des ursprünglichen Komplexes das Auftreten der Assoziationen nicht etwa gestört, sondern sogar gefördert wird, solange der verzerrte Komplex nicht die Ähnlichkeit mit dem ursprünglichen gänzlich verliert, solange er noch erkennbar bleibt. In den Grenzen der Erkennungsmöglichkeit gibt es also Verzerrungen der Wirklichkeit, die geeignet sind, die Vorstellung der an dem optischen Komplex früher erlebten andersinnlichen Qualitäten in besonders starkem Maße herbeizurufen[1].

Die impressionistische Kunst hat im allgemeinen rein optische Interessen. Sie gab die visuelle Erscheinung möglichst getreu, möglichst eindringlich und kümmerte sich wenig

[1] Ich will es nicht unterlassen, diese Behauptung als eine Hypothese zu kennzeichnen, für die vorläufig noch der exakte, wissenschaftliche Beweis fehlt. Sie empfiehlt sich aber durch ihre innere Wahrscheinlichkeit.

darum, was für anderssinnliche Vorstellungen sich an die Erscheinung anschlossen. Die eindringliche Wiedergabe verlangt freilich schon eine bestimmte Auswahl der Erscheinungselemente, eine wohlüberlegte Verteilung der Wirkungsakzente. Aber die hervorgehobenen Elemente sind die optisch wichtigen, die unbetonten die optisch gleichgültigen. Dem Expressionismus hingegen kommt es nicht mehr darauf an, die optische Erscheinung eines Gegenstandes abzubilden, er will im optischen Bilde die Gesamtwirklichkeit geben. Die Auswahl unter den Erscheinungselementen wird daher jetzt nach wesentlich veränderten Gesichtspunkten vorgenommen. Der verzerrt gemalte Apfel enthält, wenn er nur „richtig" verzerrt ist, trotz oder vielmehr gerade wegen seiner optischen Geringwertigkeit mehr vom sinnlichen Gesamterlebnis als ein optisch einwandsfrei wiedergegebener Apfel. Die Kunst verläßt die einseitige Richtung auf das Optische und geht auf sinnliche Synthesen aus. Noch deutlicher wird die Umkehr der künstlerischen Intention in der Bewegungsdarstellung. Der Impressionist gibt das bloße Bewegungsbild, der Expressionist hingegen will die Vorstellung der Bewegung selbst erregen. Sein Interesse hängt nicht mehr einseitig an den optischen, sondern fast ebenso stark an den motorischen Komponenten des Erlebnisses. Und das gehört auch folgerichtig zum Charakter einer Kunst, welche vom Subjekt ausgeht. Denn die motorischen und die damit eng verbundenen taktilen Empfindungen gehören zur Sphäre des eigentlichen Ichbewußtseins, während allem Optischen der Charakter des Außenseins, des Objektiven anhaftet. Von hier aus wiederum wird die Hinneigung des Expressionismus zur Plastik verständlich, während diese unter der Herrschaft des Impressionismus in eine zweite Rolle gedrängt worden war.

Simmel bemerkt einmal[1], er sei — ohne die Möglichkeit eines Beweises — davon überzeugt, daß die uns gegenüberstehenden menschlichen Persönlichkeiten nicht dort „zu Ende" seien, wo sie aufhörten, mit den Sinnen faßbar zu sein. Er erinnert an die ultraroten und ultravioletten Strahlen; wie diese sich zu den sichtbaren Strahlen verhalten, so verhalte sich die psychische, sinnlich ungreifbare Sphäre zu der sinnlich greifbaren. Das Psychische besitze dieselbe Art der Realität wie das Physische, und uns fehle nur ein spezifischer Sinn dafür. Trotzdem spürten wir die psychischen Qualitäten, wenn wir einem Menschen gegenüberträten, gerade wie wir die ultraroten und ultravioletten Strahlen durch ihre Einwirkung auf unseren Gesamtorganismus spüren, trotzdem sie gänzlich unsichtbar bleiben. Wie dem auch sei — im Punkte der assoziativen Verbindung mit optischen Wahrnehmungskomplexen unterscheiden sich die Vorstellungen „psychischer Qualitäten" in nichts von den Vorstellungen sinnlicher Qualitäten. An gewisse optische Komplexe ist die Vorstellung des Psychischen geknüpft und auch hier gibt es richtige Verzerrungen, die der assoziativen Vorstellung erhöhte Lebhaftigkeit verschaffen. In der auswählenden Verzerrung hat der Maler also ein Mittel zur intensivsten Darstellung des Seelischen. Bei dem Wort „Verzerrung" darf man aber nicht bloß an Veränderungen des Umrisses und der Binnenzeichnung denken; es gibt geradeso auch „farbige Verzerrungen", gewollt unrichtige Wiedergabe der farbigen Verhältnisse zur Erzielung möglichst kräftiger Synthesen. Nun haben zwar die guten Porträtmaler aller Zeiten danach gestrebt, in der optischen Erscheinung des Menschen seine Seele darzustellen. Früher meinte man jedoch, die beste Wiedergabe der optischen Erscheinung sei gleichzeitig der beste Weg, das Seelische auszudrücken. Während der Expressionist statt auf Wiedergabe des Sichtbaren direkt auf Hervorrufung der assoziativen Vorstellung

[1] „Die historische Formung", Logos, Bd. VII, Heft 2.

psychischer Qualitäten ausgeht, und die optische Erscheinung nur als Mittel zur Erregung der Assoziation benutzt.

Die Methode der schöpferischen Verzerrungen hat im Porträt noch nicht die Grenzen ihrer Anwendungsmöglichkeit erreicht. Man denke nur daran, daß jede Landschaft, jedes Haus, jeder Stuhl ihre „Seele" haben. Gleichgültig, was dieses „eine Seele haben" bedeutet — auf jeden Fall liegt auch hier die Verknüpfung optischer Komplexe mit psychischen Komplexen vor, und die Verzerrung ist das Mittel, den psychischen Komplex in den Vordergrund zu rücken. Die Expressionisten malen die Härte des Apfels, die Seele des Leibes, die „Seele" der Landschaft, sie erregen mit Hilfe der optischen Erscheinung Eindrücke, die eine Synthese von Sinnesgebieten und Realitätsgebieten darstellen.

Und nun erfährt die gleiche Methode noch eine letzte Erweiterung. Der Expressionist geht vom sinnlich-psychischen Gesamterlebnis aus. Es verhält sich aber der produktive Künstler zu einem Erlebnis charakteristisch anders als der künstlerisch unproduktive, bloß rezipierende Mensch. Dieser ist dem Erlebnis gegenüber ein einfacher, fast mechanischer Aufnahmeapparat, im Künstler jedoch kommt es zu einem eigentümlichen Umsetzungsprozeß, der das Wesen des wahrhaft Schöpferischen ausmacht. Beim Nicht-Künstler bleibt das Erlebnis sozusagen unverändert in der Psyche stehen als von außen hineingeworfenes Fremdmaterial. Im Künstler hingegen setzt nun, an dem künstlerisch anregenden Erlebnis, eine großenteils im Unterbewußten verlaufende psychische Tätigkeit ein, deren Endresultat ein künstlerisch geformter, sinnlicher Inhalt ist. Die sich bildende Kunstgestalt braucht gar keine äußere Ähnlichkeit mehr mit dem Erlebnis zu haben. Ein Musiker erlebt den Zusammenbruch einer erotischen Leidenschaft und „findet" später einmal Motive und Ideen zu einer Symphonie, deren direkte Ursprungsstelle das Erlebnis ist. Hier ist der reinste Typ solcher Umsetzung eines Erlebnisses in eine Kunstgestalt. Dieser fehlt jede direkte Ähnlichkeit mit dem Erlebnisinhalt und daher rührt ihre gegenständliche Unklarheit, ihre vielfältige Deutbarkeit. Das Auftauchen bestimmter oder unbestimmter Erlebnisvorstellungen beim Hören von Musikwerken erfolgt selbst durch den Ablauf eines analogen Umsetzungsprozesses nur in umgekehrter Richtung. Dieser Prozeß im Hörer führt aber durchaus nicht immer zu einem Erlebnis zurück, das mit dem Ausgangserlebnis des Künstlers identisch ist; denn das Medium, in dem der Prozeß verläuft, ist beide Male ein anderes und dadurch werden Veränderungen im Ergebnis verursacht. Die Programmusik will diese Unbestimmtheiten aufheben durch eine Art der Wiedergabe des Erlebnisses, die seine Inhaltsbestandteile möglichst unangetastet läßt. Dieses Unternehmen ist in der Musik ja immer nur in einem übertragenen Sinne ausführbar, aber selbst in solchem Sinne bedeutet es eine starke Einschränkung der produktiven Aktivität. Die naturalistische Malerei hat bisher ausschließlich „Programmalerei" getrieben, da sie immer auf direkte Wiedergabe eines optischen Erlebnisses ausging. Im Expressionismus geschieht ein erster Versuch zur radikalen Befreiung der Malerei aus der engen Fesselung an das Erlebnis. Der Expressionist läßt das Erlebnis sich umsetzen in eine erlebnis-unabhängige Kunstgestalt. In dieser Kunstgestalt liegt das Erlebnis keimhaft eingeschlossen, sie anschauen heißt: das Erlebnis aus ihr entwickeln. Auch hier kommen wir schließlich zu einer Art „optischen Musik", nur ist die Intention eine völlig andere geworden. Der innere Gegensatz zu der vorher erwähnten wird durch die Begriffe „Erlebnisausdruck" und „konstruktive Formung" gekennzeichnet — ein Gegensatz, der in den Bildern spürbar, aber nicht demonstrierbar ist.

Im übrigen könnte man zweifeln, ob es im Sinne einer autonomen Kunst liegt, daß der am Kunstwerk ansetzende Prozeß überhaupt auf irgendein Erlebnis zurückführt. Die

Kunſt wäre dann eine eigene Art der Erlebnisübermittlung, eine Sprache, die wie jede Sprache im Ausdruck auf das mehr oder weniger „wörtliche“ Verſtändnis zielte. Unvergleichlich freier ſcheint mir die Anſicht, daß ein Kunſtwerk, trotzdem es ungeformtes Erlebnis iſt, nicht wieder zum Ausgangs-Erlebnis zurückzuführen brauche. Die Auffaſſung der Kunſt als Sprache, als Erlebnisübermittlung bedeutet eine Beſchränkung und Herabminderung des Künſtleriſchen. Der am Kunſtwerk einſetzende Prozeß ſoll in Wahrheit reine Anſchauung der Kunſtgeſtalt ſein; Kunſt ſehen, heißt nicht, vom Kunſtwerk fort auf ein Erlebnis zurückgehen, daß als ſolches außerhalb des Herrſchaftsbereichs des eigentlich Künſtleriſchen liegt. Es widerſpricht ſelbſt dem wahren Sinn des Naturalismus, wenn man ſeine Landſchaften als ein Surrogat der Natur nimmt. Sie benutzen zwar die Naturformen, ſie wollen aber keine zweite Natur vortäuſchen. Dies will im Grunde nur die romantiſche Genremalerei, welche die klare Wirklichkeit verläßt, um Zufluchtsſtätten zu finden für verſchwommene, lebensſchwache Seelen. Die Erlebnistheorie läßt den ſeeliſchen Prozeß vom Kunſtwerk abfließen, ſie löſt die künſtleriſche Form immer wieder auf zugunſten der rohen Erlebnismaſſe. Damit wird aber der Begriff des Kunſtſchauens verfälſcht, deſſen Weſensart es iſt, in der geformten Kunſtgeſtalt letzte Befriedigung zu finden.

(Schluß folgt.)

Wilhelm Morgner. Kreuzigung. Zeichnung. Frankreich 1914.

Ein wiedergefundener Rubens: „Die große Judith“

Mit 2 Abbildungen *Von Prof. F. KNICKENBERG-Bonn*

Die folgenden tatsächlichen Feststellungen über ein verlorenes und wiedergefundenes Werk von Peter Paul Rubens zu machen, hatte kein Geringerer als Max Rooses, der Rubensbiograph und berufenste Hüter seiner zahlreichen Werke in Antwerpen, sich vorgenommen; ein vorzeitiger Tod setzte seinem Vorhaben ein Ziel.

In einem Briefe vom 13. September 1621 an William Trumball, den Agenten König Jakobs I. von England in den Niederlanden, erwähnt Rubens einen Auftrag des damaligen Kronprinzen Karl Stuart, Prinzen von Wales, des späteren Königs Karl I., der bekanntlich als Opfer der englischen Revolution im Jahre 1649 eines gewaltsamen Todes starb. (Französischer Brief in Kopie im Staatsarchiv zu London.) Der kunstbegeisterte Prinz hatte gewünscht, seine Galerie, in der bis dahin der große Flame nur durch „Judith und Holofernes“ vertreten sei, durch ein weiteres Werk des Meisters vergrößert zu sehen. Rubens hatte eine Löwenjagd in London vorgelegt und angeboten, die aber aus dem Grunde den Beifall des Bestellers nicht fand, weil sie nicht völlig von Rubens' eigener Hand gemalt sei. So sandte man das Bild nach Antwerpen zurück. Rubens bestätigt nun im genannten Schreiben die Ankunft der „Jagd“ und fügt bei, daß er es zu schätzen wisse, in der hervorragenden Galerie des künftigen Königs durch ein weiteres Stück vertreten zu sein, er ihm daher mit einem neuen Jagdstück, ganz von seiner Hand gemalt, zu Diensten sein wolle. „Ich werde mir alle Mühe geben, es zu einem noch größeren Kunstwerk zu gestalten als den Holofernes, den ich in jugendlichem Alter gemalt habe.“

Der Brief ist übrigens bekannt; so zitiert ihn Henri Hymans in „Histoire de la gravure dans l'école de Rubens (Brüssel 1879) — wovon unten noch mehr — und Claude Phillips[1] „The Picture Gallery of Charles I“ (London 1896), Seite 17. Neuerdings veröffentlicht in Otto Zoff, Die Briefe des P. P. Rubens (Wien 1918), Seite 104 ff., mit der Bemerkung des Herausgebers: „Dies Bild ist nicht mehr aufzufinden; es ist von Cornelius Galle gestochen worden.“ Hymans hatte schon das gleiche bemerkt.

„Judith und Holofernes“ befand sich also 1621 bereits in der Galerie des Kronprinzen. Es kann demnach nicht die Judith sein, die heute im Museum zu Braunschweig hängt (s. Adolf Rosenberg, Klassiker der Kunst, 5. Band, P. P. Rubens, Seite 338, auf Holz 117:108 cm) und die etwa 1632—35 entstand, trotz gewisser Ähnlichkeiten in der Komposition.

Die Judith Karls I. kam nach seiner Enthauptung 1649 mit sämtlichen Kunstwerken aus des Königs Besitz auf Befehl Oliver Cromwells zur Versteigerung (s. Thomas Carlyle,

[1] Jetzt Sir Claude, Konservator an der Londoner Nationalgalerie.

Life and letters of O. Cromwell, Bd. II). Danach erscheint sie im Jahre 1755 auf der Versteigerung der Galerie Dewit in Amsterdam am 24. März, worüber Mols, Rubeniana, so berichtet:

„Handschrift der königlichen Bibliothek in Brüssel, Nr. 5725, fol. XXXI Nr. 1144: Tableaux de Mr Dewit vendus à Amsterdam le 24 mars 1755: No. 13: Judith, qui tranche la tête à Holopherne, fgg de grandeur naturelle, haut de 7 pieds et large de 5 pieds 8 pouces."

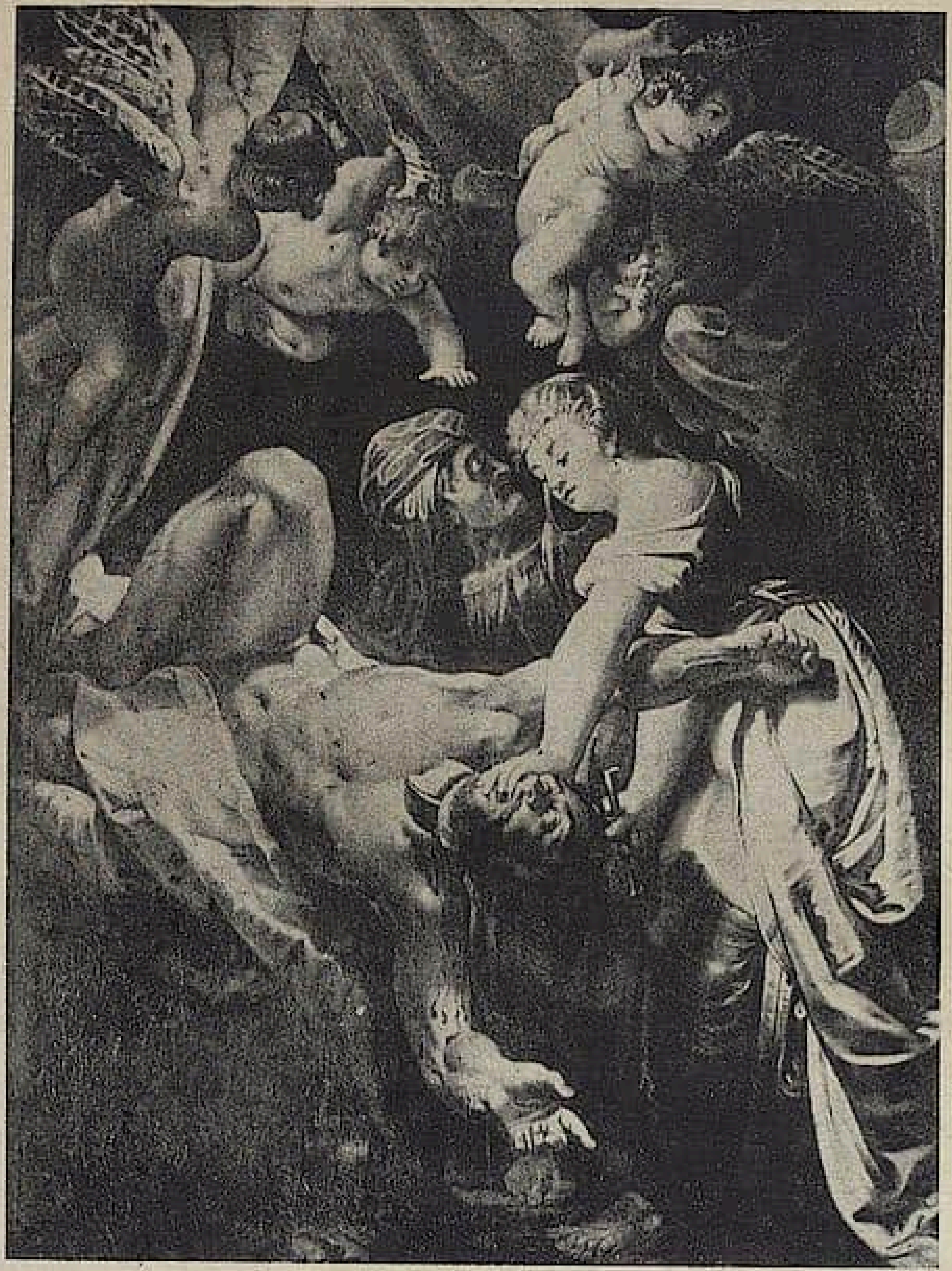
Daß die Judith sich danach in holländischem Besitz befindet, hat nichts Auffälliges. Denn Karls I. Sohn, der spätere Karl II., flüchtete sich in der Londoner Schreckenszeit zu seinem Schwager Wilhelm von Oranien in den Haag, und es ist nicht als zu kühne Annahme anzusprechen, daß mit den zahlreichen Parteigängern Karls, die sich damals in die Niederlande begaben, auch die Judith nach der Londoner Versteigerung den Weg dorthin gefunden hat. Man kannte aber auch noch später die berühmte Galerie Karls I. und interessierte sich dafür. Denn im Britisch Museum in London wird ein Katalog der Galerie aufbewahrt: A catalogue and description of King Charles Ist collection of pictures, ed. by Horace Walpole (London 1757).

Nach der Amsterdamer Versteigerung aber verliert sich die Spur des Bildes. In den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts nun erwarb vom letzten Sproß eines verarmten Adelsgeschlecht in Holland Herr Jan van den Arend ein Ölgemälde auf Leinwand, das ihm alle Kennzeichen bester Malweise von Rubens zu haben schien, eben Judith und Holofernes darstellend. Das Bild ist 1,52 m hoch und 1,06 m breit, mit altem Rahmen von 18 cm Breite. Damit ergab sich für den neuen Besitzer die erste Wahrscheinlichkeit, daß er das verloren geglaubte Bild aus der Galerie König Karls I. gefunden habe; denn die Größe stimmt genau mit der oben gemachten Angabe in der Dewitschen Versteigerung, die sich des Amsterdamer Maßes bedient, der Fuß zu 21,5 cm. Viele eingehende Besichtigungen von Gelehrten — wie Henri Hymans, Prof. Watzinger-Drontheim u. a. — und Kunsthändlern steigerten für den Besitzer die Wahrscheinlichkeit. Es mag die Äußerung des bekannten Kunstexperten Buéso in Brüssel (dem Wohnort van den Arends) hier eine Stelle haben: „J'ai examiné attentivement votre tableau „Judith et Holopherne" peint sur toile h. 1.52, l. 1.07 m; à mon avis ce tableau est bien authentique, en très bon état de conservation et datant de la première moitié du XVII. siècle."

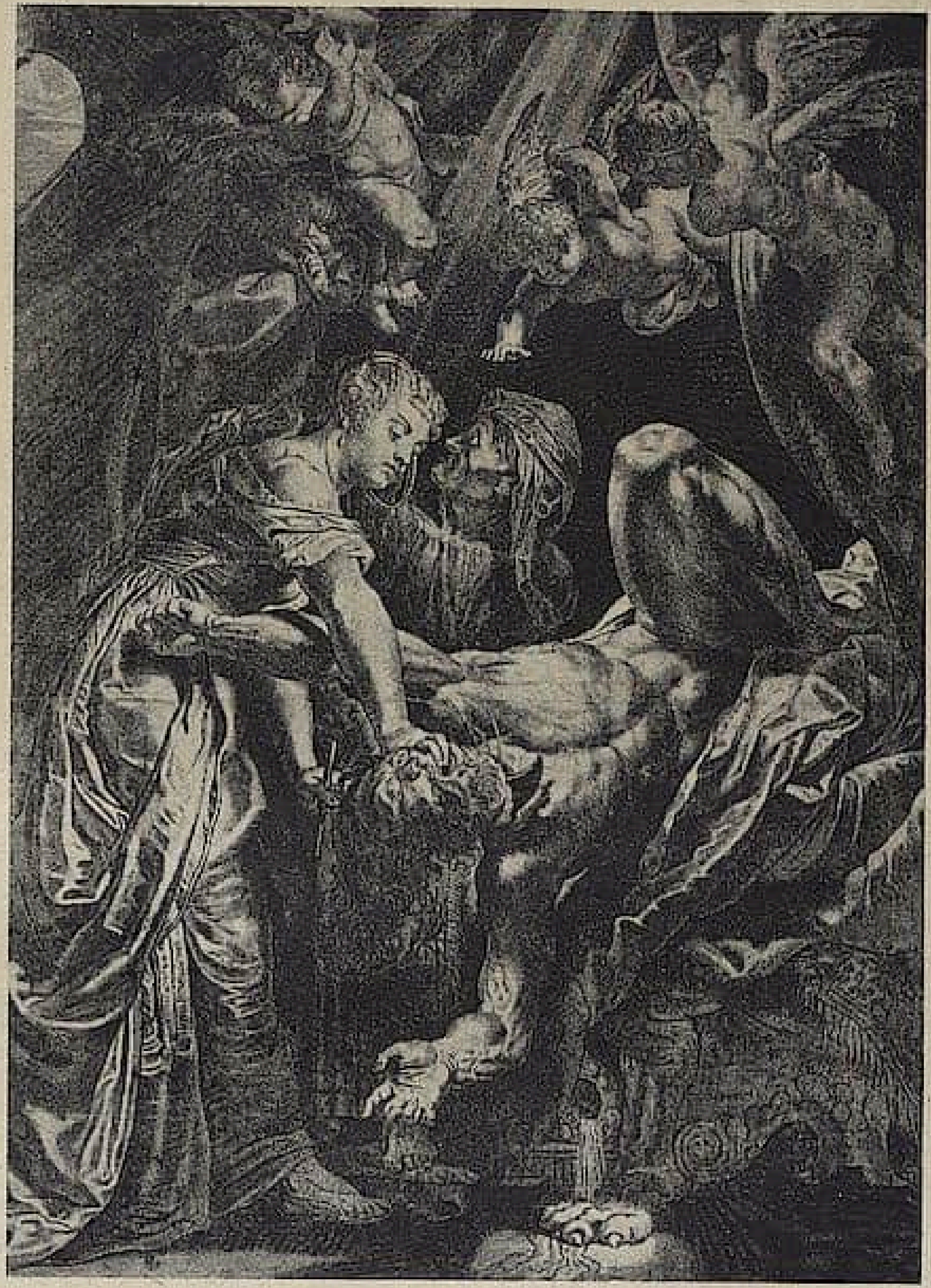
Zur Gewißheit aber, daß man es mit dem Rubensschen Original zu tun habe, wurde es, als Max Rooses nach wiederholten Besichtigungen schrieb: „Ayant examiné le tableau „J. et H." appartenant à M. Jan v. d. Arend j'ai trouvé que Rubens a exécuté ce tableau, ou que l'un de ses élèves l'a peint et que le maître l'a terminé; très probable que l'on se trouve en présence de l'oeuvre gravée par Corneille Galle, le père, dont je parle dans mon „Oeuvres de Rubens" tome 1, pp 154—157."

Mit dem Kupferstich von Cornelius Galle, der heutzutage sehr selten ist, hat es folgende Bewandtnis: Während eines Aufenthaltes in Italien, der wie bekannt 1608 endete, hatte Rubens in Verona einem gelehrten Freunde Johannes Woverius (Jan van den Wouwere)[1] ein Geschenk versprochen. Der erste Stich, den Rubens von einem seiner Werke machen ließ, trägt daher seine Adresse: „Clariss° et amicissimo D. Ioanni Woverio paginam hanc auspicalem primumque suorum operum typis aeneis

[1] Sein Bild befindet sich mit Rubens, dem Maler, seinem Bruder Philipp und dem Lehrer beider, Justus Lipsius, auf dem Gemälde der Pitti-Galerie in Florenz aus dem Jahre 1602 (Rosenberg, S. 6).



P. P. Rubens. Judith und Holofernes. Gemälde.



Cornelius Galle. Judith und Holofernes. Kupferstich.
Nach dem Gemälde von P. P. Rubens.

expressum Petrus Paulus Rubenius promissi iam olim Veronae a se facti memor dat dicat." Der Stich stellt unser Gemälde von der Gegenseite dar; es ist dies weiter nicht zu verwundern[1]. Bei nicht wenigen Blättern der Frühzeit findet sich das. So schneidet denn Judith auf ihm mit der Linken, was auf dem Originalölbild selbstredend Rubens nicht gemalt hat. Henri Hymans widmet a. a. O., Seite 37—40 diesem ersten Blatt Rubensscher Kunst in Kupfer eine eingehende Beschreibung und Untersuchung. Er hebt die Bedeutung der „grande Judith" — wie Basan sie nenne — von Galle hervor, dessen Größe 60:38 cm sei (s. Abbildung).

Über das Gemälde selbst mögen wenige Worte genügen: Der Vorgang ist im Zelte des Holofernes; an einem schmalen Eckchen sehen wir in den nächtlichen Himmel hinaus, an dem die Mondsichel glänzt. Erstaunlich ist, wie die üppige Kurtisane, wohl frisiert und mit Geschmeide reichlich geschmückt, in völliger Ruhe ihre grausige Tat mit Hilfe der Alten vollbringt. Das gleiche Modell kehrt übrigens in einer Reihe von Gemälden, die ebenfalls zwischen 1600 und 1608 in Italien entstanden sind, wieder: So in der Domitilla des Grenobler Bildes (Rosenberg, Seite 35), in derselben Heiligen in Santa Maria in Vallicella in Rom vom Jahre 1608 (Rosenberg, Seite 37). In beiden auch ganz ähnlich die Engelchen mit den Bussardflügeln jener frühen Periode des Meisters, ebenso wie in der Beschneidung in Sant Ambrogio zu Genua (Rosenberg, Seite 34). Holofernes vergleiche mit Argus auf dem Kölner Bild, das kurz nach 1608 angesetzt ist. Über die Komposition der großen Judith — nach dem Galleschen Stich — handelt ausführlich Emile Michel, Rubens sa vie, son oeuvre et son temps (Paris 1900), Seite 135 ff.

Nach alledem haben wir in dem wiedergefundenen Gemälde der Judith dasjenige, was während des italienischen Aufenthalts Rubens' in den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts, jedenfalls vor 1608, entstanden ist und das nach der Rückkehr des Meisters in die Heimat bald in die Galerie des Prinzen von Wales gelangte. Danach ist auch die Bemerkung Max Rooses zu berichtigen, der die Möglichkeit annahm, daß einige Arbeit von Gehilfen vorhanden sei; damals hatte Rubens natürlich noch nicht den großen Betrieb der späteren Zeit. Der Meister selbst schreibt ja, daß er die Judith in seiner Jugend gemalt habe. Er muß aber auch selbst auf das Bild große Stücke gehalten haben; wie sollte er sonst gerade dieses als erstes haben stechen lassen. Auch wird er dem gelehrten Freunde nicht ein ihm gleichgültiges Werk zur Einlösung seines Versprechens verehrt haben.

---

[1] Nach diesem gegenseitigen Stich sind schon früh Kopien gemacht worden, die gelegentlich zum Verkauf kamen, z. B. in Reims 1883 (E. Michel, Rubens, S. 136).

Die Zeit und der Markt

Kunstpolitik

Schöpferische Konfession

In der an dieser Stelle schon mehrfach mit Nachdruck empfohlenen Schriftenreihe, die Kasimir Edschmid unter dem Titel „Tribüne der Kunst und Zeit" bei Erich Reiß-Berlin herausgibt, ist als letzter der Bände ein Büchlein unter dem Titel dieses Beitrages erschienen, das aus einer glücklichen Idee heraus konzipiert, im letzten ein Bekenntnis zur Zeit ist. Schriftsteller und bildende Künstler von Ruf ergreifen hier das Wort und sprechen über „das Werk, die Zeit, die Welt". Namen wie Schickele, Unruh, Toller, Becher, Kaiser, Sternheim und Däubler auf der einen, Künstler wie Pechstein, Hoetger, Felixmüller, Großmann, Klee u. a. auf der anderen Seite umreißen in schärfster geistiger Ausprägung nicht nur das Programm dieser Schrift, sondern auch in erweitertem Sinne zugleich das Gesicht unserer Epoche, das den Miterlebenden oft wie ein einziges Fragezeichen anspricht.

Bekenntnis des Schöpfers zum Werk und zur Zeit — — — Schon hier könnte man die nicht unbegründete Frage aufwerfen, ob denn überhaupt in diesem Chaos einander widerstrebende Kräfte Werk und Zeit identisch seien, ob zwischen beiden, harmonisch ausgleichend und zugleich erklärend, die Urquelle alles Schöpferischen offenbar werde, die das Werk des einzelnen in den Gesamtrhythmus der Epoche einspannt. Ein Jahrhundert, das sich wie selten eines in Schlagworten so erfinderisch gezeigt hat wie das unsrige, täuscht zunächst über alle Zweifel leicht hinweg, die sich etwa dem gegenwärtigen Zustand unserer Kunst gegenüber erheben, aber wer diesen Zustand heute vorurteilsfrei und unbefangen von veralteten Meinungen, von innen heraus durchleuchtet, kann sich kaum der Gefahr des Augenblicks mehr verschließen, in die die sogenannte schöpferische Produktion der Gegenwart unter dem Einfluß einer nachgerade Mode gewordenen Richtung geraten ist. Expressionismus! Gut — —. Jede große künstlerische Schöpfung ist Ausdruckskunst, aber es ist ein Irrtum zu glauben, daß mit einem gewissen oberflächlichen Ausdruck, mit den Aggredienzien eines Stiles auch das Kunstwerk dieser Zeit geschaffen sei. Als die ersten der modernen Expressionisten, die Nolde, Marc, Kokoschka, Heckel — und wie sie alle heißen mögen — vor Jahren ihr Werk in die Masse hineinschleuderten, fühlte jeder, der überhaupt die Witterung in Zukünftiges besaß, die Morgendämmerung einer neuen Zeit. In dieser schöpferischen Konfession von einem Dutzend ursprünglicher Bekenner wies die Jugend von gestern zum Entsetzen aller Philister und erlebnisarmen Bourgeois, die auf ihrem Kunstkanon wie Fafnir auf seinem Schatz brüteten, auf ein noch unentdecktes Neuland hin, das uns der nächste Tag bescheren sollte. Auch diesen haben wir dann erlebt und er wird uns ewig unvergeßlich sein. Hatte vor 25 Jahren der Impressionismus bei uns seine ersten entscheidenden Schlachten gegen Historizismus und Atelierkunst zu schlagen, wie unvergleichlich erfrischender war nicht diese Revolution der damals Jungen, die noch heute das Wutgeheul veralteter Museumsdirektoren und biederer Provinzialen entfachen, obwohl sie längst die Anerkennung der modernen Kunstfreunde gefunden. Heute geht ja überhaupt nicht mehr der Kampf um die Richtung, sondern nur noch um das Werk des Einzelnen. Daß die Richtung gewissermaßen Modesache geworden, gereicht der Kunst selbst nicht zum Vorteil. Besser wäre es für uns und die Kunst gewesen, jenes Dutzend neuschöpferischer Persönlichkeiten, zu denen sich bald andere gleichstarke Talente gesellt haben würden, hätte seine Offensivstellung der Zeit und ihrem Ungeschmack gegenüber noch ein Jahrzehnt länger behaupten müssen, wir würden dann nicht jenes unerhörte Mitläufertum erlebt haben, das heute zu einer wahren Gefahr geworden ist und die moderne Kunst schlimmer diskreditiert als es alle wohlbestallten Akademiker je vermöchten. — Bedürfte es für diese Feststellung noch eines Beweises, so ist er durch die gegenwärtige Ausstellung der **Novembergruppe** am Lehrter Bahnhof erbracht. In diesen ungastlichen, von jeher auf Massenbetrieb eingerichteten Hallen haben sich die Konservativen in der Kunst mit den Radikalen zu einer Gesamtschau (zwar säuberlich voneinander geschieden) zusammengetan, die, geht man rechts oder links, einen einzigen Degout hinterläßt. Wie der Bolschewismus dieser Tage nur das nach links hin verdrehte kapitalistische Prinzip verkörpert, so sind die Radikalen der Novembergruppe (um die ganz wenigen Ausnahmen, die man leider in dieser Gesellschaft sieht, ist es wahrlich ein Jammer) nichts wie verkapptes Akademikertum, das genau wie jene Leute auf der rechten Seite es früher taten, auch nur einer Mode opfert. So sehr uns die Langeweile und treuherzige Biederkeit jener Leute von rechts, die einmal nicht anders können, weil sie es auf den Brutanstalten für künstlerische Massenzucht, den neupreußischen Akademien nichts Besseres gelernt haben, anödet, so frivol und in ihrem blanken Plagiatorenstil verwerflich er-

scheinen uns die angeblichen Revolutionäre dieser Zeit, die sich da mit Hunderten von Bildern breitmachen. Hier kreist eben alles um die Schatten derer, für die einmal „Der Sturm“ gekämpft. Ein Kandinsky hat zwei Dutzend Parasiten gefunden, selbst ein Topp sieht sich von lauter „Töppchen“ umringt und sogar der Erfinder von Anna Blume und Merzmalerei hat über Nacht ein Dutzend Froschlaichen gezeugt, die zu kleben und zu nageln versuchen und auf Pinsel und Malerei pfeifen. Soll das etwa der neue Stil dieser Zeit sein? Können wir überhaupt in einer Zeit, die so in Geburtswehen kreißt wie die unsrige, je zu einem Stil kommen? — Nein, aber die Schöpfer, die wir haben und auf die wir stolz sein können, weil sie innerhalb der neuen Kunst immer stärker ihre Führerschaft dokumentieren, die berufen sind, in einigen Jahren auch international für die deutsche Kunst zu zeugen, wollen wir uns nicht mehr durch ein parasitenhaftes Mitläufertum diskreditieren lassen, das allen Gegnern der Moderne, die schon von einem „Stuck“ oder „Putz“ des Expressionismus reden, das Spiel gar zu leicht macht. Angesichts solcher Jahrmarktrevuen kann man es allerdings verstehen, wenn selbst solche Köpfe, die einmal literarisch die berufenen Führer der Moderne waren, langsam der Resignation verfallen. Ihnen ist dennoch nicht zuzustimmen, denn die schöpferische Konfession dieser Zeit, die sich in den Werken Derer manifestiert, für die unsere Zeitschrift kämpft, ist so aus dem Urgrund dieser Weltenwende aufquillend, so im letzten zeitenlos in dem reinen Gefühl verankert, das seit Urbeginn Kunst erstehen ließ, daß diese Fahnenflüchtigen höchstens Bedauern verdienen. Aber auch dies ist kein Beweis für demokratische Freiheit, daß sie den Narren und Stümpern Wände bereitstellt, um ein Publikum, das vielleicht eben erst den Weg zur jungen Kunst gefunden, von neuem kopfscheu zu machen und in das Lager der Reaktion zurückzustoßen. Solange die angebliche „Freiheit“ nichts ist als ein Freipaß für den Unfertigen, den Charlatan und Mitläufer, hat sie ihr Daseinsrecht in der neuen Republik verwirkt. Ausstellungen wie die der Novembergruppe in ihrer heutigen Zusammenstellung, sollten ebenso verboten sein auf Grund unseres demokratischen Bewußtseins, das dem Volk alle wahren Segnungen auch der Kultur zuführen will, wie wir seit langem schon (d. h. bereits in den Tagen eines neudeutschen Imperialismus) dafür gestimmt haben, daß — je eher je lieber — die staatlich subventionierten Akademien geschlossen werden, damit die Kunst unseres Volkes wie in alten Tagen wieder aus dem Handwerk hervorwachsen kann. Hätte sich die Novembergruppe auf fünfzig Bilder und ein Dutzend Plastiken (mit den überzeugenden Schöpfungen von Emy Roeder, O. Herzog, Herbert Garbe) beschränkt, dann wäre diese Kunstschau eine weithin sichtbare Manifestation modernen künstlerischen Bekennertums geworden. Da sie aber zu der Masse der angeblich Radikalen (man nenne sie ruhig die Akademiker von links) ihre Zuflucht nahm, nur um Wände und Säle zu füllen, diskreditiert sie in unerhörter Art die deutsche Moderne, ist sie letzten Endes reaktionärer als alles, was sich auf dem rechten Flügel im Glaspalast am Lehrter Bahnhof breit macht. Mit dieser Ausstellung hat sie ihr Daseinsrecht verwirkt und es bleibt nur zu hoffen, daß die wenigen wirklichen Talente, die vielleicht aus Überdruß an dem bösen Cliquentum der Sezessionen auf diesen Flügel geraten sind, bald den Anschluß nach irgendeiner Seite hin gewinnen möchten. Im ganzen aber sollte — ob rechts oder links gesehen — dies die letzte Ausstellung sein, die wir als Massenschau am Lehrter Bahnhof erleben.

Es ist nicht zu leugnen, daß der Fall der Novembergruppe in mehr als einem Sinne symptomatisch für den Ausstellungsbetrieb im neuen Deutschland ist. Wer schon an die Möglichkeit einer künstlerischen Erziehung des Volkes durch solche Darbietungen glaubt, sollte alle Mittel mobil machen, um endlich (hat er sie beispielsweise in der Hand wie der weiland Kultusminister) einmal dem Publikum zu zeigen, was wir an wirklichen Kräften im jungen Deutschland besitzen. Solche Ausstellung dürfte aber nicht dem Urteil der Künstler unterliegen, sondern sie müßte von langer Hand her vorbereitet werden, und gestützt auf wirkliche Kennerschaft und Einfühlung in die Ziele unserer Zeit organisiert sein. Möglich, daß Darmstadt heuer so eine Art von Probe auf diese These ist. (Darüber wird noch zu sprechen sein.) Was man diesmal in Berlin sieht — auch die beiden Sezessionen sind nicht ausgenommen — ist schlimmste Verwässerung einer Dokumentation wirklich vorhandener Kräfte, die nicht nur für uns, sondern heute mehr als früher — auch für die übrige Welt künstlerische Konfession eines sonst arm gewordenen Volkes sein könnten.

Biermann.

Der Sturm und die Berliner Presse

Herr Paul Westheim bittet uns um Aufnahme folgender Richtigstellung, die wir mit den Gegenäußerungen des Sturm hier wiedergeben:

„Redaktion des Cicerone, Hannover.

Im Anschluß an die Notiz ‚Nochmals deutsch-französische Kunstbeziehungen‘ ersuche ich höflichst um folgende Richtigstellung: Die Zuschrift des Sturm ist der Versuch einer Irreführung.

Jene Notiz — die übrigens nicht von mir in die Presse gegangen ist, noch mir erwünscht sein könnte — ist nicht wie die Zuschrift des Sturm behauptet, falsch. Sie entspricht, soweit sie mich betrifft, vollinhaltlich den Tatsachen."

Erwiderung des Sturm:

„Warum bemüht sich Herr Westheim um die Verteidigung einer Notiz, die er nicht gebracht hat und ihm nicht erwünscht ist. Nicht der Sturm hat behauptet, daß diese Notiz falsch ist, sondern Gleizes, ein Vorstandsmitglied der Section d'or (siehe Cicerone, Heft 10). Nicht die Mitteilung des Sturm, sondern die Notiz ist der Versuch einer Irreführung. Denn die Kunstbeziehungen zwischen dem Sturm und den Mitgliedern der Section d'or waren auch während des Krieges nicht unterbrochen."

Herr Paul Westheim:

„Die weitere Mitteilung, daß die Section d'or zur Wiederaufnahme der Beziehungen mit der deutschen Künstlerschaft auch in Deutschland eine Ausstellung machen wolle, scheint wohl auch nicht widerlegt durch die Mitteilung des Sturm, daß bei ihm eine solche Ausstellung kommen werde."

Erwiderung des Sturm:

„Irreführend an der Notiz, die offenbar der liebe Gott nach Deutschland gesandt hat, ist, daß die Section d'or ‚demnächst in Deutschland eine Ausstellung machen werde'. Es muß dem Kunstkritiker Herrn Paul Westheim bekannt sein, daß sämtliche Mitglieder der Section d'or zum Sturm gehören, also nicht irgendwo in Deutschland ausstellen."

Herr Paul Westheim:

„Falsch an jener Notiz ist lediglich die Bemerkung, daß die Berliner Presse die Ausstellungen des Sturm systematisch totzuschweigen pflege. Der Kunstkritikerverband hat in einer seiner letzten Sitzungen sich mit diesem schweren Vorwurf befaßt und festgestellt, daß einen einzigen Fall ausgenommen, von einem systematischen Totschweigen nicht die Rede sein kann."

Erwiderung des Sturm:

„Der Kunstkritikerverband hat also sozusagen amtlich festgestellt, daß in einem Fall der Sturm systematisch totgeschwiegen wird. Dieser eine Fall ist Herr Fritz Stahl und das Berliner Tageblatt. Im übrigen stellen wir fest, sozusagen amtlich, daß die übrigen Kunstkritiker also den Sturm unsystematisch totschweigen. Da nun einmal von einem Totschweigen die Rede ist, wie Herr Westheim so schön sagt, stellen wir fest, daß die gesamten Berliner Kunstkritiker sich durchschnittlich höchstens einmal bis zweimal im Jahre über Sturm-Ausstellungen unkritisch äußern und zwar offenbar nur, um das System des Totschweigens zu verbergen."

Herr Paul Westheim:

„Veranlassung zu dieser Feststellung gab ein Schreiben des Sturm an den Verband, in dem der Verband gebeten wurde, auf die Berliner Kunstkritiker — während öffentlich der Sturm fast in jeder Nummer seiner Zeitschrift sich den Anschein gibt, als ob ihm diese Kritik sehr gleichgültig wäre — einzuwirken, daß sie häufiger Besprechungen der Sturm-Ausstellung brächten."

Erwiderung des Sturm:

„Der Verband Berliner Kunstkritiker sandte uns im Juli 1919 ein Rundschreiben mit der Bitte, seinen sämtlichen Mitgliedern nach einer beigelegten Liste regelmäßig Einladungen zu unsern Ausstellungen zugehen zu lassen. Es wurde ferner der Wunsch ausgesprochen, den Mitgliedern möglichst zwei Eintrittskarten zu senden, die dann ‚von der Gattin des betreffenden Herrn benutzt werden könnte'. Auf dieses Rundschreiben sandte der Sturm am 15. Juli folgendes Schreiben an den Verband der Kunstkritiker, das Herr Westheim so deutet, als ob uns an einer Besprechung gelegen wäre:

‚An den Verband deutscher Kunstkritiker, Berlin.

Auf Ihr Schreiben erwidern wir, daß nichts im Wege steht, den in Ihrer Liste genannten Kritikern Karten für unsere Ausstellung zur Verfügung zu stellen. Die Mehrzahl dieser Herren ist überdies längst und regelmäßig im Besitz von Pressekarten. Wir fragen uns allerdings, warum diese Herren auf diese Karten neuerdings einen so großen Wert legen, da sie ja, wie Ihnen bekannt sein dürfte, keinen Gebrauch davon machen. Wenn einer dieser Herren den Wunsch äußert, außerdem noch eine Karte für seine Gattin zu erlangen, werden wir ihm auch eine solche gern zur Verfügung stellen. Es ist ja wirklich nicht ausgeschlossen, daß der eine oder der andere der Herren in der Begleitung seiner Gattin den Mut findet, ein so verrufenes Institut, wie die Kunstausstellung Der Sturm es ist, in Augenschein und zur Kenntnis zu nehmen.'

Das nennt Herr Westheim eine Einladung zu häufigeren Besprechungen. Oder sollte Herr Westheim unter Einwirkung auf die Berliner Kunstkritik folgendes Schreiben des Sturm meinen, das an den Verband der Berliner Kunstkritiker drei Monate später, am 17. September 1919, gesandt wurde:

‚Sie sandten uns vor längerer Zeit eine Liste mit den Namen der Kunstkritiker, denen Zusendungen von Karten unserer Kunstausstel-

lungen erwünscht wären. Sie fügten hinzu, daß den Herren Karten für zwei Personen ganz besonders erwünscht seien. Wir wir Ihnen mitgeteilt haben, sind wir diesem Wunsch sofort nachgekommen, obgleich wir vorher wußten, daß die Herren auch künftighin von diesen Karten keinen Gebrauch machen werden, da uns das geringe Interesse der Kunstkritiker für Kunst bekannt ist. Wir legen trotzdem Wert darauf, den in der Liste genannten Herren zu unsern monatlich wechselnden Kunstausstellungen besondere Einladungen und Kataloge zukommen zu lassen. Denn es dürfte Ihnen bekannt sein, daß ganz besonders in der letzten Zeit Fälle vorgekommen sind, in denen Berliner Kunstkritiker in anderen Berliner Kunstausstellungen Bilder als funkelnagelneu entdeckten und dem Berliner Publikum aufs höchste anpriesen, die sie seit Jahren bei uns hätten sehen können, wenn sie es nicht vorgezogen hätten, unsere Kunstausstellung zu ignorieren. Ich lege den größten Wert darauf, gerade ihnen gegenüber festzustellen, daß diese totale Ignorierung auch weiter erfolgt. Es ist mir aus diesem Grunde zwar unbegreiflich, warum sie damals so großen Wert darauf legten, daß den Herren besondere neue Karten zur Verfügung gestellt würden. Da ich aber aus Gründen der Beweissicherung trotzdem fortfahren werde, den Herren Einladungen und Kataloge zukommen zu lassen, bitte ich Sie um die Liebenswürdigkeit, mir die Adressen der folgenden Herren mitzuteilen, von denen Sendungen als unbestellbar zurückkommen.' "

Herr Paul Westheim:

„Ich persönlich habe in den letzten Jahren, soweit ich nicht durch Militärdienst oder anderweitige Behinderungen von Berlin abwesend war, wohl jede Sturm-Ausstellung mir angesehen."

Erwiderung des Sturm:

„Das ist wohl sehr vorsichtig gesagt. Wohl alle Berliner Kunstkritiker scheinen sehr viel anderweitige Behinderungen für die Ausübung ihres Berufs zu haben."

Herr Paul Westheim:

„Wenn ich über viele der häufig sehr minderwertigen Ausstellungen, zu denen auch die der Frau Delaunay gehörte, nicht geschrieben habe, so ist darin fast ein Wohlwollen dem Sturm gegenüber zu erblicken. Der gleichen Auffassung war die Mehrheit jener Versammlung des Kunstkritikerverbandes. Hochachtungsvoll Westheim."

Erwiderung des Sturm:

„Also die Mehrheit der Kunstkritiker, die fast nie eine Sturm-Ausstellung sehen, bestätigt Herrn Westheim, daß er diese minderwertigen Ausstellungen aus Wohlwollen totschweigt. Es sind wohl hochwertige Ausstellungen, die Herr Westheim bespricht. So hat Herr Westheim in früheren Jahren z. B. Chagall, Léger und Kandinsky besprochen und die Bilder dieser Künstler unter Aufwendung zahlreicher Schimpfwörter für letzten Kitsch erklärt. Nun hat zwar in diesen und ähnlichen Fällen nicht der Sturm seine Künstler, sondern Herr Westheim sein Wohlwollen geändert. Es bleibt also die Frage, ob es für das Publikum wesentlicher ist, die Entwicklung der Kunstkritiker als die Tatsache der Kunst abzuwarten oder mitzumachen. Uns scheint es leider zweckmäßiger, die Subjektivität der Herren Westheim, Stahl und Genossen aufzureden, als die Objektivität erkannter Kunstwerke wohlwollend totzuschweigen, selbst wenn sie vom Verband Berliner Kunstkritiker noch nicht anerkannt sind.

Denkmalpflege in England

Vor einigen Monaten ging durch die Zeitungen die sensationelle Nachricht, daß Devonshire House, die vornehme Stadtresidenz des Herzogs von Devonshire in London, ein Bauwerk von William Kent (um 1735), an eine amerikanische Spekulantenkombination verkauft werden sollte, die beabsichtigte, einen modernen Hotelpalast an seine Stelle zu setzen. Diese Unterhandlungen scheinen sich, wenn sie gepflegt worden sind, zerschlagen zu haben. Aber Schlimmeres hat sich bewahrheitet: Devonshire House ist (mit dem dazugehörigen, nicht unbeträchtlichen Grundstück) für die ungeheure Summe von 1 Million Guinees von einem Londoner Kapitalisten und einem Liverpooler Schiffsreeder angekauft worden, und diese beiden Herren glauben die meisten Zinsen aus ihrem Gelde ziehen zu können, indem sie aus dem Palast der Herzoge von Devonshire ein — Kino von noch nicht dagewesener Pracht mit zugehörigem mondänen Restaurant und Tanzsälen machen. So geschehen im Jahre des Herrn 1920.

* * *

Die Kirchgemeinde der Londoner City leidet an chronischer Geldnot. Der Unterhalt der zahlreichen und, wie die Statistiken ausweisen, zum Teil äußerst spärlich frequentierten Kirchen verschlingt heute Unsummen. Nachdem verschiedene Mittel, mit denen man hoffte, zu gesunderen Verhältnissen zu kommen, fehlgeschlagen sind, wurde nun im Gemeinderat der drastische Plan erörtert und dann mit erheblicher Stimmenmehrheit angenommen, daß neunzehn der am wenigsten besuchten Kirchen auf Abbruch verkauft werden sollen. Die zum Teil recht großen

Grundstücke mitten in dem enggebauten Geschäftsviertel stellen ansehnliche Werte dar. In dieser Hinsicht würde die Verwirklichung des Projekts unbedingt die erwünschte Sanierung bringen. Kreise aber, die weniger realpolitisch denken als der Gemeinderat der City, mit dem Bischof von London an ihrer Spitze, entsinnen sich, daß sich unter diesen neunzehn preisgegebenen Kirchen altehrwürdige Baudenkmäler befinden, wie St. Michael Paternoster, All Hallows und St. Dunstans by the East und daß auch die übrigen, sei es auch architektonisch meist wenig hervorragenden Kirchen einen integrierenden Teil des Stadtbildes formen. Der Bischof hat denn auch, bei aller Einsicht in die Dringlichkeit der Lage, einen Aufruf an die „usual generosity" der City gerichtet, um die bedrohten Gotteshäuser zu retten. Am Erfolg dieses Aufrufes hängt jetzt ihr Schicksal.

H.

Sammlungen

Das Münchner Residenzmuseum

In diesen Tagen ist die zum Museum umgestaltete Residenz der Wittelsbacher dem allgemeinen Besuch zugänglich gemacht worden.

Man kennt und liebt die wunderliche Mischung von Masse und festlicher Pracht, die dieser Bau, an dem die Generationen vom Ausgang des Mittelalters bis auf den ersten Ludwig gearbeitet haben, verwirklicht. Schon in den Zeiten, da die Herrscher hier noch residierten, konnten die Innenräume wenigstens teilweise besichtigt werden. Nunmehr sind die Haupträume des ganzen ersten Obergeschosses zugänglich: Trierzimmer, Hofgartenbau, Steinzimmer, Reiche und Päpstliche Zimmer, Königsbau, Kurfürstenzimmer. (Die Räume des Festsaalbaues Ludwig I. werden sich in Bälde anreihen, während für die übrigen Räume noch umfangreiche Vorarbeiten notwendig sind.)

Was hier gezeigt wird, ist kein Museum im landläufigen Sinn des Wortes: Vereinigung von Kunstwerken, die sammelnde Tätigkeit zusammengetragen hat. Man hat vielmehr hier (und darin liegt das Entscheidende der Leistung, die vor allem dem Konservator Feulner gedankt wird) den Gedanken verwirklicht, die deutsche Raum- und Wohnkunst in einer geschichtlichen Entwicklung von fast vier Jahrhunderten zu zeigen. An dem vorhandenen Zustand wurde fast nichts verändert. Der Charakter als Wohn- und Repräsentationsraum wurde nicht angetastet und daher wurden keine Vitrinen aufgestellt. Nur die modernen Einrichtungsgegenstände und Nachbildungen älterer Stücke wurden entfernt. Innendekoration aus den Jahrhunderten der Hochrenaissance, des Barock, Rokoko, Klassizismus wird in großartiger Folge gezeigt. Die organische Gewachsenheit der Gesamtschau bestimmt den ersten Eindruck. Der Reichtum der einzelnen Stücke, zumal aus dem bayrischen Rokoko, ist erstaunlich. Man sieht u. a. Gemälde von Candid, Christof Schwarz, J. A. Gumpp, J. B. Zimmermann, Amberger, Jan Lys, Desmarées, Snyders, Dyck, Dorner, Canaletto; Brüsseler Bildteppiche des 17. und 18. Jahrhunderts; ganze Folgen aus der ersten und zweiten Münchner Gobelinmanufaktur; Rokokogarnituren; Meißner und ostasiatisches Porzellan; Dekorationsentwürfe von Effner, Cuvilliés, Klenze.

Die Darbietung ist vorbildlich für die Art und Weise, wie das Kunstgut früherer Jahrhunderte der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden soll. Zugleich ein Beispiel dafür, daß die immerhin komplizierte Auseinandersetzung von Staat und Krone bei einigem Takt auch in friedlichen und versöhnlichen Formen geschehen kann.

Kurt Pfister.

Londoner Museen

Die Wiedereröffnung der National Gallery schreitet Raum für Raum fort. Mit gespannter Erwartung steht man jeweilen vor den sich wieder öffnenden Türen, sicher, eine Überraschung zu erleben. Die größte dieser Überraschungen bot die Eröffnung des zentralen Teiles des Ostflügels, die Ende April stattfand. Diese ganze Abteilung ist der italienischen Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts geweiht. Ein kleiner Vorraum (Saal III) enthält profane Gemälde mit den meist literarischen Gegenständen, wie sie durch die Renaissancefürsten mit Vorliebe gesammelt worden sind. Hier hängen u. a. die Procris von Piero di Cosimo, Mars und Venus von Botticelli, Benozzo Gozzolis Entführung der Helena. An diesen Vorraum schließt sich in östlicher Richtung der hohe Kuppelsaal mit den vier kreuzförmig davon ausstrahlenden gewölbten Galerien. Diese Raumgruppe, deren architektonische Zusammengehörigkeit bei der bisherigen — d. h. voraugustischen — Einteilung von den Besuchern des Museums kaum bemerkt worden sein dürfte, ist jetzt einheitlich zusammengefaßt worden: Wir befinden uns in einer Renaissancekirche mit zentraler Kuppel, Chor und Querschiff. Hier sind nun die köstlichsten Stücke italienischer Sakralkunst, an denen die National Gallery bekanntlich besonders reich ist, zu einem eindrucksvollen Ganzen vereinigt. Als Hauptaltar prangt Raffaels Madonna Ansidei, flankiert von einem Masaccio und einem Gentile da Fabriano, beides Leihgaben des Königs. Die

Seitenwände des Chores werden durch die großen Crivellis in Beschlag genommen. Im südlichen Querschiff kommt die Altarkunst der Venezianer zu Wort, im nördlichen die der Florentiner und benachbarten Schulen. In diesem letzten Raum steht u. a. der jetzt durch glückliche Umstände rekonstruierte Altar der Trinität von Pesellino, von dem die Galerie bis vor dem Krieg nur das Mittelstück besessen hatte; von den Flügeln befand sich einer im Besitz des Königs, die andern konnten aus englischem Privatbesitz beigebracht werden.

Als Neuerwerbungen wurden kürzlich zwei Apostel von Ugolino da Siena und eine der seltenen Landschaften von Cornelis Vroom (bez. u. dat. 1626), dieses Vorläufers von Ruisdael, neu aufgestellt. Beide Werke sind als Geschenke in die Galerie gelangt.

Als neue Leihgaben beherbergt das Museum gegenwärtig einen Petrus von Greco (mit der eigenartigen Bezeichnung des Künstlers), ein kleines Gefängnisinterieur von Goya, ein Wunder des hl. Sakraments von Sassetta und eine brillante Farbenskizze von Tiepolo, den Sturz des Phaeton darstellend.

Anfang Mai ist auch der größte Teil der National Portrait Gallery, nämlich das ganze Obergeschoß wieder eröffnet worden. Auch hier ist eine von Grund auf neue Aufstellung durchgeführt worden. Die allgemeine Anordnung ist, wie dies durch den historischen Charakter der Porträtgalerie gegeben ist, die chronologische geblieben. In den einzelnen Räumen ist aber das Prinzip nicht allzu ängstlich festgehalten worden, sondern es ist danach gestrebt, die künstlerisch wertvollsten Bildnisse auch äußerlich durch eine entsprechende Ordnung als solche hervortreten zu lassen. Nicht weniger als 135 Bildnisse sind seit der Schließung der Galerie neu hinzugekommen.

Im British Museum hat nun auch die ägyptische Abteilung ihre Pforten wieder geöffnet, die dank ihrer gruseligen Mumiensammlung sich von jeher der besonderen Gunst des großen Publikums erfreut.

Als letzte wird Ende August dann auch die Tate Gallery ihrer Bestimmung wieder übergeben werden. Die Enträumung durch die fremden Eindringlinge soll bereits stattgefunden haben. Wahrscheinlich wird auch hier die Gelegenheit, die sich für eine gründliche Neuorganisation bietet, nicht ungenutzt gelassen werden. H.

Die Lorenzkapelle in Rottweil

die kostbare Fragmente schwäbischer Altäre des 15. und 16. Jahrhunderts enthält, darunter vom Heiligkreuzthaler Altar Multschers zwei weibliche Heilige, ist kürzlich durch Prof. Julius Baum in Stuttgart zu einem kleinen, aber hochinteressanten Museum schwäbischer Plastik umgestaltet worden. n.

Eine städtische Gemäldegalerie in Kassel

Bei der Eröffnung der hessischen Landesausstellung hat kürzlich der Oberbürgermeister Scheidemann verraten, daß der Plan der Begründung einer städtischen Sammlung demnächst wohl seiner Verwirklichung entgegengehen wird. Die neue Galerie soll in erster Linie ein Sammelpunkt der modernen hessischen Kunst sein und ihre Unterkunft in dem alten Residenzschloß der Stadt Kassel finden, wegen dessen Überlassung an die Stadt gegenwärtig Verhandlungen mit dem preußischen Staate schweben. Seit Jahren hat die Stadt von sich aus bereits in dem angedeuteten Sinne gesammelt und die bisher im Rathaus untergebrachten Bilder würden als Grundstock der neuen Galerie demnächst ins Residenzschloß überführt werden. r.

Berlin

Während die Testamentsumänderung des kürzlich verstorbenen Berliner Sammlers Markus Kappel eine große Enttäuschung für unsere Berliner Museen bedeutete, hat der bereits anläßlich der Eröffnung des Kaiser-Friedrich-Museums (1904) großherzig hervorgetretene Spender Dr. James Simon wiederum eine geschlossene Sammlung nordischer Kunst, hauptsächlich deutscher Skulpturen des Mittelalters und der Renaissance dem noch im Entstehen begriffenen „Museum für ältere deutsche Kunst“ zum Geschenk gemacht. Es ist die erste große Schenkung, die den neuen Museumsbauten zufällt. Vorläufig ist ein Teil dieser Sammlung in dem Durchgangsraum vor der Basilika im Kaiser-Friedrich-Museum zur Aufstellung gelangt; späterhin soll die Sammlung, ebenso wie es mit den italienischen Arbeiten im ersten Stockwerke des Kaiser-Friedrich-Museums geschehen ist, als eine geschlossene Sammlung in dem Neubau zur Aufstellung gelangen. K. S.

Dresden

Der Direktor der städtischen Kunstsammlungen, Dr. Paul F. Schmidt, berichtet in einem kleinen Führer über die Neuerwerbungen des Stadtmuseums. Die erste Ausstellung derselben vereinigt Werke der älteren Dresdner Künstler bis etwa 1870. Unter diesen seien Arbeiten des sächsischen Hofmalers Dietrich, der Landschafter Adrian Zingg, Joh. Chr. Klengel, Traugott Faber und Frenzel, von späteren solche von Ludwig Richter,

Heinrich Gärtner, Chr. Fr. Gille besonders hervorgehoben. n.

Lübeck

Die von Schaefer in verständnisvoller Anpassung an das vorhandene ausgezeichnete und wundervoll einheitliche Material mit viel Geschmack durchgeführte Neuaufstellung der kunst- und kulturgeschichtlichen Sammlungen Lübecks darf nicht darüber täuschen, daß ganze Arbeit hier noch nicht getan ist, daß dem Nachfolger noch viel für Gegenwart und Zukunft nicht weniger Wertvolles zu tun übrig bleibt.

Die Berufung Heises nach Lübeck gibt den Anlaß, es einmal ganz unumwunden auszusprechen, daß der Teil der Lübecker Kunstsammlungen, der bei der Einrichtung des ehemaligen St. Annenklosters zu einem Museum für Kunst- und Kulturgeschichte Lübecks vorläufig noch in dem alten „Dommuseum" zurückgeblieben ist, sich in einem wahrhaft beschämenden Zustand der Verwahrlosung befindet, in einem Zustand, der ganz dazu angetan ist, öffentliches Ärgernis zu erregen.

Diese „Gemäldegalerie" ist gar nicht so ganz arm an Werken guter — ja, was Overbeck angeht — sogar hoher Qualität. Alles wirklich vorhandene Gute und Vortreffliche aber wird tot und zuschanden gemacht durch die völlig lieblose und jeden Verständnisses für künstlerische Werte bare Weise der Schaustellung, durch die Art, wie es unerbittlich vom Kitsch schlimmster Sorte überwuchert und erdrückt wird.

Hier ist noch ein sehr wertvolles Stück Organisationsarbeit zu leisten, und diese Arbeit muß geleistet werden, weil der Erfolg bei richtigem Vorgehen gar nicht zweifelhaft sein kann, mehr noch darum, weil durch sie ganz neue in das Leben der Gegenwart unmittelbar eingreifende Werte geschaffen werden würden.

Es ist nicht schwer, die Grundsätze zu finden, nach denen zu verfahren wäre. Ein Teil der Gemälde — die alten deutschen und holländischen etwa — und die reichhaltige Miniaturensammlung könnte noch mit den Sammlungen des St. Annenklosters vereinigt werden, dessen letzte Räume im Obergeschoß übrigens auch eine Sichtung wohl vertragen würden, der verbleibende Bestand an Gemälden und Bildwerken müßte mit Vorsicht und Entschlossenheit von allem absolut Minderwertigen, Indifferenten oder gar Schädlichen gereinigt und zu einer Sammlung von Gemälden des 19. Jahrhunderts und der Gegenwart ausgebaut werden.

Für diese Sammlung, die nur wenige Dutzend Kunstwerke enthalten brauchte und bei richtiger Auswahl doch alles Wünschbare enthalten könnte, wären dann neue Schauräume zu suchen, bessere, als sie das böse neugotische Haus am Domplatz zu bieten vermag. Sie werden sich sicher bei gutem Willen auch heute noch finden lassen.

Der hier winkende — schon fast mit Händen zu greifende — Gewinn ist so groß, daß es sich lohnt alle frischen Kräfte an die Überwindung der hemmenden sachlichen und persönlichen Schwierigkeiten zu setzen. Die Gemäldegalerie, die auf diese Art entstehen würde, wäre kein Ding an sich, sie könnte und müßte an die „Overbeck-Gesellschaft" angeschlossen zum lebendigen Quell für alle künstlerische Arbeit in Lübeck werden. Lübeck, das seinen Stolz darein gesetzt hat, seine künstlerische Vergangenheit in den Schätzen des St. Annen-Museums zu verkörpern, muß Mittel und Wege finden, dem heranwachsenden Geschlecht den Zugang zu allen lebendigen künstlerischen Werten der Gegenwart zu ebnen, von denen die jetzt alternde Generation so gut wie ausgeschlossen geblieben ist. Max Sauerlandt.

New York

Das Metropolitan Museum of Art wird in diesem Frühjahr ein Alter von 50 Jahren erreichen, und man rüstet schon eifrig zu einer Jubiläumsausstellung, an der sich die meisten bedeutenden Sammler der Stadt New York durch zeitweises Überlassen ihrer hervorragendsten Kunstwerke beteiligen werden. So wird also diese Ausstellung einen guten Überblick über das hiesige Sammlerwesen gewähren.

Das Museum wurde seinerzeit von echten Dilettanten, in jedem Sinne des Wortes, gegründet, und es dauerte einige Zeit, ehe es aus den recht kümmerlichen Anfängen herauswuchs. Seitdem aber ist sein Fortschritt ein ganz erstaunlicher gewesen, und jetzt kann es sich in vielen seiner Abteilungen jedem anderen Institut an die Seite stellen. F.

Ausstellungen

Berlin

Dem im Vorjahre zu früh von uns geschiedenen Franz Metzner haben die großen Künstlervereinigungen der Akademie der Künste, der Berliner Sezession und des Prager Metznerbundes an der Stätte seiner früheren Wirksamkeit eine Gedächtnisausstellung besonderer Art geweiht.

In Zehlendorf, wo sich Metzner sein Haus und Atelier inmitten eines großen Gartens erbaut hatte, stehen seine Werke und lassen uns jetzt erst recht fühlen, welchen Verlust uns sein früher Tod gebracht hat; denn hier zum ersten Male zeigt sich die ganze künstlerische Potenz des

Meisters. Auf Ausstellungen war er meist nur mit einigen Kolossalstatuen vertreten, die nicht recht in die Umgebung hineinpaßten. Man hörte wohl von den Monumentalaufgaben, die ihm gestellt wurden, aber man konnte sich keinen rechten Begriff von diesen Werken machen.

Nun zeigt sich uns der ungeheure Reichtum dieses arbeitsvollen Lebens. Von kleinen Entwürfen und stark gesehenen Bildnisbüsten bis zu gewaltigen Äußerungen plastischer Formulierung, wie er sie zuletzt in seinem Mozart zusammengefaßt hat, erkennt man, daß Metzner eine unserer stärksten plastischen Begabungen war, die vielleicht dem Rhythmus und der äußeren Gestaltung manchmal etwas Innerlichkeit opferten, formal jedoch im Kleinen wie im Großen ein Meister des Raumgefühles und der plastischen Körperlichkeit war.

Bei Fritz Gurlitt hat nach sechsjähriger Abwesenheit von Deutschland Alexey v. Jawlensky eine große Reihe seiner Gemälde zur Schau gestellt, die einen interessanten Überblick über die Entwicklung seines Schaffens geben und erkennen lassen, wie sehr die Ereignisse der letzten Jahre seine Kunst gewandelt haben. Jawlensky, einer adligen russischen Militärfamilie entstammend, war, der Tradition gemäß, für die militärische Laufbahn bestimmt. Die Liebe zur Kunst jedoch wies ihn andere Bahnen. Unter dem Einfluß Cézannes, van Goghs und Matisses suchte er in den neunziger Jahren, mit seinem Freunde Kandinsky gemeinsam in München den Weg zu einer eigenen Sprache. Vom Stilleben ausgehend, erreichte er kurz vor Ausbruch des Krieges den ersten Höhepunkt seines Schaffens in einer Reihe stark geistiger Bildnisse, die in ihrer Elementarwirkung den Beschauer faszinieren. Damals begründete er mit Erbslöh, Kanold, Werefkine und Kandinsky die „Neue Künstler-Vereinigung München". Der Krieg entführte ihn in die Schweiz. Dort wandelte sich seine Kunst in eine tief religiöse. Eigenartig traumverloren und weltentrückt wirken seine „Variationen"; er strebt immer mehr einer abstrakten Ausdrucksform zu, die sich auch in den groß geschauten, ernsten und eindrucksvollen Köpfen ausdrückt, die, von reichen Farben getragen, eine monumentale Größe ausströmen. Dr. Karl Schwarz.

In der Galerie Ferdinand Moeller stellt Artur Degner eine Anzahl Gemälde und Zeichnungen aus; eine Auswahl, nicht nach besonderer Charakterisierung und Sammlung der wertvollsten Arbeiten, sondern aus dem tätigen Schaffen des Künstlers vom Atelier in die Ausstellung gesandt und vielleicht gerade dadurch lebendig und verheißungsvoll wirkend. Frühe Landschaften und einige ältere Bildnisse zeigen den Weg, den der Maler zu Anfang verfolgte. Neu und interessant für seine weitere Entwicklung erscheint eine Anzahl männlicher Bildnisse, die in ihrer scharfen Charakterisierung und der spontan erfassenden Vortragsform sehr beachtenswert sind. B. W. R.

Dresden

Am 12. Juni wurde die Ausstellung der Künstlergenossenschaft auf der Brühlschen Terrasse, am 19. Juni die Sommerausstellung der Künstler-Vereinigung an der Lennéstraße eröffnet. Überraschungen bietet diese auch nur wenige, aber ein gutes Niveau. Hervorzuheben wäre vor allem der Ehrensaal, den man mit Werken von Franz Marc aus allen seinen Schaffenszeiten sehr gut gefüllt hat; eine äußerst starkfarbige „Elbbrücke" von Kokoschka, ein herrliches Selbstbildnis von Heckel (1919) und unter den Plastiken die sehr spirituellen, aber merkwürdig klar und einfach gelösten Ausdrucksfiguren von Fritz Maskes, einem jungen Dresdner. Wir kommen auf die Dresdner Ausstellungen ausführlicher zurück. S.

Frankfurt a. M.

Im Kunstgewerbe-Museum findet gegenwärtig eine Ausstellung von Glasschnittarbeiten des Stuttgarter Künstlers Wilh. v. Eiff statt. v. Eiff ist der einzige lebende Glasschneider, der neben dem Tiefschnitt auch den sehr schwierigen Hoch- oder Reliefschnitt technisch und künstlerisch beherrscht. Sein besonderes Gebiet ist das Reliefporträt. Die Ausstellung umfaßt Pokale, Vasen, Dosen, Flaschen, Schmuck sowie eine Reihe feiner Skizzen und Zeichnungen.

Heidelberg

Seit einigen Jahren sieht man jeden Sommer im hiesigen Museum eine gewählte Ausstellung, die dem Kunstfreund immer eine Überraschung bringt. Für die Zeit vom 15. Mai bis 15. September sind diesmal Hauptwerke von Rahl, Feuerbach, Trübner und anderer zeitgenössischer Meister aus Heidelberger Privatbesitz vereinigt worden, die ein Stück bester deutscher Kunst des 19. Jahrhunderts vor Augen führen. Wie Karl Lohmeyer im Vorwort seines schönen Katalogs betont, will die Ausstellung, um die Hauptgruppe der drei genannten führenden Künstler gruppiert, zugleich auch die Fäden offenlegen, die von den künstlerischen Mittelpunkten Wien und München nach Heidelberg hinüberführen. An diesen wesentlichsten Teil der Ausstellung ist eine Sonderschau des Heidelberger Landschafters Georg Wilhelm Issel,

der Wagenbauer nahesteht, und ferner eine Gruppe von Genremalern angeschlossen, unter denen der unbekannte, einst in München tätige Heidelberger Karl Happel zusammen mit neuen Werken seines Freundes Karl Spitzweg überzeugend hervortritt. G.

Alte und neue Graphik

Unter Leitung von
Dr. Karl Schwarz, Berlin W. 30,
Aschaffenburger Str. 20.

Neue graphische Veröffentlichungen

Lovis Corinth hat für die erstmalige Veröffentlichung bisher unbekannter, morgenländischer Sagen und Geschichten aus dem Nachlaß Friedrich Rückerts, die in dem bibliophilen Verlag O. Goldschmidt-Gabrielli, Berlin, herausgegeben werden, 4 Radierungen geschaffen, die als flotte Skizzen den schön ausgestatteten, mit wertvollem Einband versehenen Band schmücken. Es ist auch hier wieder interessant zu beobachten, wie Corinth sich in jeden Stoff hineinzufinden weiß und jedes Thema großzügig anpackt. Ein Hauch der morgenländischen Gesänge geht durch diese Blätter, den nur ein Künstler wie Corinth in so flüchtigen Skizzen Bildform zu leihen versteht.

Im Verlage von Amsler & Ruthardt, Berlin, ist nunmehr die vor langem bereits angekündigte Publikation „Carl Stauffer-Berns graphisches Werk" in originalgetreuer Wiedergabe seiner sämtlichen 37 Radierungen, mit einem Vorwort von Hans W. Singer, herausgekommen. Als Titelbild ist die Originalradierung „Selbstbildnis mit Zigarre" zum Abdruck gelangt. Der Handkupferdruck, in dem die Radierungen in Originalgröße reproduziert sind, ist gerade für Stauffers Graphik manchmal etwas zu weich, so daß man doch nicht den restlosen Eindruck der Originale bekommt. Das nur in 150 Exemplaren erschienene Werk wird aber von der großen Stauffergemeinde sicherlich freudig aufgenommen werden und bald vergriffen sein.

Mappenwerke

„Van Zantens glückliche Zeit." 20 Holzschnitte von Otto Lange, mit einem Geleitwort von Hans F. Secker. Mappenwerk in 40 Exemplaren erschienen; Nr. 1—10 auf Japan, Nr. 11—40 auf Bütten. — Verlag Galerie Arnold, Dresden.

Ein eigenartiges, sonnendurchglühtes Tagebuch einer fernen, traumhaften Insel hat uns Laurids Bruun in seinem Buche „Van Zantens glückliche Zeit" geschenkt. Die Leidenschaft des freien Menschen, der, unangekränkelt von irgendwelcher Kultur, sein Leben ganz auf den Augenblick eingestellt hat, sucht der bildende Künstler in seinen Holzschnitten nachzuempfinden und das Phantastische einer fernen Ideenwelt in farbige Holzschnitte umzuformen. — Otto Langes Holzschnitte sind in strengem Rhythmus gebunden; die handgedruckten, farbigen Blätter strömen eine starke Kraft aus, die jeder empfinden wird, der sich des phantastischen Inhaltes von Bruuns sehnsuchtsvollen und leidenschaftsdurchpeitschten Roman erinnert. Hier spürt man wirklich etwas von dem Nacherleben einer dichterischen Niederschrift, ein Nachempfinden eines empfindsamen Meisters und starken Könners seiner Kunst.

Die Bibel, eine Folge von 30 Holzschnitten von Bruno Goldschmitt. Verlag F. Bruckmann A.-G., München.

Von den fünf Lieferungen dieses Monumentalwerkes ist soeben die erste mit sechs Tafeln erschienen, die erkennen läßt, daß wir es mit einem beachtenswerten Werke zu tun haben, aus dem eine solide Behandlung des Technischen spricht.

Bruno Goldschmitt entwickelt in seinen Blättern eine reiche Phantasie, die er bildmäßig zu meistern und zu dekorativen Wirkungen zu erheben sucht. Es sind wahre Holzschnittarbeiten, d. h. Blätter, in denen die Technik wohl ausgewertet und die Linie, sowie der Gegensatz von Hell und Dunkel, zum Grundakkord der Komposition wird.

Der Verlag A. R. Meyer, Berlin-Wilmersdorf, setzt seine Serie vorzüglicher Neudrucke alter, in Vergessenheit geratener Graphik mit einem Mappenwerkchen fort, das sich ebenso wie das erste durch die für den erstaunlich billigen Preis vorzügliche Ausstattung auszeichnet und ein verdienstvolles Unternehmen, um ein entzückendes Kleinod bereichert. Henri Moses' in zarten Umrißlinien gestochene Blättchen atmen den ruhig ausgeglichenen Ton des Empire und führen uns in eine längst verklungene Welt, in die uns ein Künstler, der die Nadel mit großer Reinheit und Sicherheit meistert, blicken läßt.

Wilhelm Goyert, Köln, der seiner graphischen Abteilung demnächst einen Gemäldesalon anfügen will, veröffentlicht soeben zwei Mappenwerke von Paul Prött: „Köln", 8 radierte Stadtbilder darstellend, und 10 Radierungen mit Rheinlandschaften.

Der Reiher-Verlag, Weimar, veröffentlicht ein neues Mappenwerk Walter Klemms, „Das Paradies", 6 handkolorierte Steinzeichnungen enthaltend, und zeigt gleichzeitig von demselben Künstler an: „Die Schöpfungsgeschichte" in

7 handkolorierten Holzschnitten, das Alphabet in 30 handkolorierten Holzschnitten und die „Prinzessin von Babylon“ von Voltaire mit 15 Radierungen.

Neue Blätter Max Liebermanns

Der Maler mit der Skizzenmappe, Lithographie in 100 Drucken auf Bütten, M. 100.—, Verlag Julius Bard, Berlin.

Landschaft am Wannsee, Kaltnadelradierung, M. 800.—, Verlag Bruno Cassirer, Berlin.

Kind mit Wärterin, Kaltnadelradierung in 50 Drucken auf Bütten, M. 400.—, Verlag Bruno Cassirer, Berlin.

Ankündigungen

Im Verlage von Emil Richter, Dresden, erscheint demnächst die bereits vor Kriegsbeginn geplante Veröffentlichung der Handzeichnungen von Käthe Kollwitz. Das Monumentalwerk bringt eine Auswahl der besten Zeichnungen in originalgetreuen Wiedergaben, die ein gutes Bild von dem Schaffen der Künstlerin geben. Über das Werk selbst unterrichtet ein ausführlicher Prospekt, der gegen Einsendung von M. 1.50 vom Verlage zu beziehen ist. Es erscheint in drei Ausgaben, für die der Subskriptionspreis am 1. August 1920 erlischt. K. Schwarz.

Neue Bücher und Zeitschriften

Ein Denkmäler-Werk des Ostens[1]

Die auf Betreiben des Führers der vierten osmanischen Armee gegründete Kunstkommission, an deren Spitze Geheimrat Th. Wiegand stand, plante im vorliegenden mit türkischen und deutschen Beschreibungen versehenen Tafelband ein Propagandawerk, das zunächst einem weiteren Kreise des Publikums, vor allem aber den türkischen Verwaltungsbeamten in Syrien und Palästina in die Hände gegeben werden sollte, um bei ihnen größere Achtung vor den Resten der Vergangenheit hervorzurufen. Gleichzeitig sollte für die in diesen Gebieten so notwendige Überwachung, für den Schutz und die Säuberung der Ruinen, die Schaffung geeigneter Zugangsstraßen und für die Sammlung der beweglichen Altertümer Sorge getragen werden. Wie weit in diesen Richtungen Erfolge erzielt werden konnten, werden noch ausführliche Berichte dieser Kunstkommission darlegen.

Das Werk bietet eine erstmalige Übersicht über den bedeutenden Denkmälerbestand der antiken, altchristlichen, islamischen und Kreuzfahrerzeit der genannten Gebiete. Der jedem Blatt beigefügte beschreibende Text gibt die nötigen Verweise auf die bisherige ziemlich zerstreute Literatur, so daß es auch dem Fachmanne als eine Art Handbuch und als eine Zusammenfassung unseres bisherigen Wissens von den syro-palästinensischen Denkmälern gewertet werden kann. Die Lichtdrucktafeln, die auch einige typische Landschaftsbilder umfassen, bringen Aufnahmen der Expeditionen Puchstein und Sobernheim, der preußischen Meßbildanstalt, ferner solche von van Berchem und Fatio, Herzfeld, Wiener, Wulzinger, Larsson und Bonfils und einige Abdrucke aus älteren Werken (de Vogüe und Rey). Vieles ist dem Fachmann freilich bereits bekannt, doch findet sich manches Neue, vor allem an höchst wertvollen Aufnahmen aus islamischer Zeit, und manches bereits Bekannte wird durch eine künstlerische Aufnahme lebendiger als durch die geläufigen zu dem Zwecke wissenschaftlicher Sezierung gemachten Abbildungen. Eine größere Zahl von Abbildungen wurde naturgemäß den großen antiken Ruinenstätten wie Petra, Palmyra, Baalbek, Gerasa, Bosra und den großen Kunstzentralen Jerusalem, Damaskus und Aleppo eingeräumt. Ist auch, was die letzteren anlangt, das Wichtigste und Wirksamste in dem Bande zusammengetragen, so muß doch unabhängig davon betont werden, daß von einer Übersicht über den Kunstbestand dieser Städte, trotzdem sie fast von jedem Reisenden berührt werden, noch lange nicht die Rede sein kann. Vor allem sind es die islamischen Denkmäler, die noch einer Veröffentlichung harren. Die Auffindung des in vorliegendem Bande aufgenommenen prachtvollen Stuckmihrabs in Salihija bei Damaskus durch die genannte Kunstkommission gibt nur ein Beispiel von den ungehobenen Schätzen. Von dem überaus reichen Bestand an christlichen Städteruinen und Denkmälern Zentralsyriens hätte neben dem Monumentalbeispiel Kalat Seman wohl noch etwas mehr im Hinblick auf das Gesamtbild der syrischen Denkmälerwelt hinzugefügt werden können. Wenn auch der eigentliche Propagandazweck des Werkes durch die politischen Ereignisse hintangehalten wurde, so ist doch zu hoffen, daß die durch deutsche Arbeit angebahnten Bestrebungen in diesen Gebieten nicht verloren sind. H. Glück.

[1] Alte Denkmäler aus Syrien, Palästina und Westarabien. 100 Tafeln, mit beschreibendem Text veröffentlicht auf Befehl von Ahmed Djemal Pascha. Berlin, Georg Reimer. 1918.

Ein Elfenbein-Buch für Sammler

In der verdienstvollen Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler, die der Verlag von Richard Carl Schmidt & Co., Berlin herausgibt, ist als neuester Band (Nr. 17) ein Handbuch

über Elfenbein erschienen, daß Dr. Otto Pelka bearbeitet hat. Das umfangreiche Gebiet ist hier in großen Linien nach Material, Technik und der geschichtlichen Entwicklung umrissen, und mit Recht ist der Hauptnachdruck auf jene Jahrhunderte gelegt, die von der frühchristlich-byzantinischen Epoche hinaufführen bis zur Vollendung der Gotik. In diesen gewaltigen Rahmen sind die einzelnen europäischen Gruppen übersichtlich und entsprechend ihrer Bedeutung eingeordnet. Renaissance, Barock und Rokoko geben den Ausklang dieses vielseitigen Themas, das Pelka in knapper Diktion mit ungewöhnlicher Sachkenntnis auf etwas über 300 Seiten bewältigt hat. Für den Sammler bedeuten die dem Buche beigegebenen 254 Abbildungen in meist vorzüglicher Wiedergabe eine ebenso fesselnde wie willkommene Unterlage, an der sich die gesamte Geschichte dieses Kunstgebietes lückenlos ablesen läßt. n.

Junge Kunst

Bisher 8 Bändchen, mit je einem farbigen Titelbild und 32 Abbildungen. Klinkhardt & Biermann. Leipzig 1919. Der Band M. 4.—.

Eine Serie kleiner aber inhaltsvoller Künstlerbücher, die auf Breite angelegt ist, und in deren Absicht etwas wie eine monographische Behandlung der gegenwärtigen Kunst liegt. Es sind biegsame Oktavbändchen mit einführendem Text, einer Selbstbiographie des Künstlers, wo es angeht, jeweils 32 Abbildungen, und alle im gleichen Gewande von lithographiertem Papier, dessen Farben lediglich wechseln. Der billige Preis gibt die Möglichkeit, mit der Anschaffung der ganzen vorläufig unbegrenzten Serie sich ein Kompendium neuer Kunst zu verschaffen, dessen Reiz in der individuellen Behandlung durch die verschiedensten Schriftsteller in Verbindung mit der Abgeschlossenheit einer Künstlerpersönlichkeit besteht.

Erschienen sind bisher: 1. G. Biermann: Max Pechstein; 2. C. E. Uphoff: Paula Becker-Modersohn; 3. C. E. Uphoff: Bernhard Hoetger; 4. L. Brieger: Ludwig Meidner; 5. Th. Däubler: Cesar Klein; 6. J. Kirchner; Franz Heckendorf; 7. W. Hausenstein; R. Großmann; 8. K. Schwarz: Hugo Krayn. In Vorbereitung befinden sich Bändchen über Jäckel, Scharff, Derain, Vlaminck, Schmidt-Rottluff, Klee u. a.

Der Wert der Bücher ist naturgemäß verschieden: In erster Linie spricht hier der Künstlerr es ist nicht gleichgültig, ob es sich um einen Krayn oder Heckendorf, oder ob es sich um eine Paula Becker-Modersohn handelt. Die wirklich Großen entziehen sich schon ihrem Format nach einer erschöpfenden Behandlung in einem solchen Bändchen; vielfach sind sie auch wie Nolde, Heckel, Kirchner, persönlich jedem monographischen Ansinnen durchaus unzugänglich. Am rundesten mag Gestaltung und Umfang der Behandlung etwa in solchen Fällen passen wie bei Pechstein (durch G. Biermann klar und gewandt umschrieben) oder Cesar Klein (den Däubler liebevoll, ja zart in seiner blumenhaften Wesenheit darstellt). Schriftstellerisch am reinsten berührt Uphoffs Paula Modersohn-Becker; nicht zum wenigsten um des schönen Nachrufes von Hoetger willen. Hoetger selber ist von Uphoff nur gleichsam als Fragment und fast ohne Rückblick auf vergangene Schöpfungen behandelt; tüchtig Briegers Meidner; und im Ausmaß zu weitgespannt für seinen Gegenstand W. Hausensteins geistvoller Essay über Großmann.

Alles in allem kommt die Sammlung, zumal wenn sie rasch ausgebaut wird, einem lebhaften Bedürfnis unserer Zeit nach schneller Orientierung und bequemer Sammlung von Abbildungsmaterial entgegen und ist daher als zeitgemäß zu begrüßen. P. F. Sch.

Deutsche Fayencen

Im Märzheft der „Oude Kunst" beginnt O. Riesebieter eine umfangreiche Arbeit über die deutschen Fayencen des 17. und 18. Jahrhunderts mit einem Aufsatz über die Fabriken in Hamburg, Potsdam und Berlin, dem eine kurze Einleitung über die Technik der Fayence und einige allgemeine Bemerkungen über das Verhältnis der deutschen Produktion zur holländischen vorangehen. Den Ausführungen über die einzelnen Fabriken wird ein Literaturverzeichnis vorangestellt, dem sich kurze geschichtliche Übersichten anschließen, in denen das Hauptgewicht auf die technisch-künstlerischen Unterscheidungsmerkmale und Besonderheiten gelegt wird. In dieser Form werden dem Sammler und Liebhaber wertvolle Hinweise gegeben, denen als Niederschlag der Erfahrungen jahrzehntelanger Sammlertätigkeit des Verfassers ein ganz besonderes Vertrauen entgegengebracht werden darf. Den allgemeinen Ausführungen schließt sich dann jedesmal ein sogenannter räsonnierender Katalog der charakteristischen Einzelerzeugnisse an, dessen Angaben durch ein reiches Abbildungsmaterial unterstützt werden.

Die Aufteilung des gesamten Bestandes erfolgt nach geographischen Gesichtspunkten, indem zuerst die norddeutschen, dann die mittel- und zum Schluß die süddeutschen Fabriken behandelt werden sollen. Otto Pelka.

Lothar Brieger: Die Neugeburt des religiösen Gefühls

Auch eine Zeitbetrachtung. Iso-Verlag. Walter Probst. Eisleben 1919.

Wir halten es nicht für berechtigt, solche Broschüren wie die vorliegende in die Sammlung „Schriften zur kommenden Volkskultur" aufzunehmen. Dem Volke, noch mehr als dem Gebildeten, sollte nur die nahrhafteste und reinste, philosophische Geisteskost gegeben werden. Gerade ein Buch, das dem Manne aus dem Volke die knappen, freien Stunden geistig erfüllen soll, muß Analysen von unanfechtbarer Treffsicherheit, Synthesen von absoluter Notwendigkeit bei aller volkstümlichen Allgemeinverständlichkeit bieten.

Was Brieger über den Untergang des Kapitalismus, über die Rolle der Demokratie als Brechungskoeffizient zwischen kapitalistischer und religiöser Weltanschauung, über die Morgendämmerung einer von Deutschland ausgehenden, religiösen Weltbewegung sagt —, das sind aus richtigen und unrichtigen Ideen gemischte, oberflächliche Reflexionen, hinter deren journalistischer Flüssigkeit alle möglichen guten Gesinnungen, aber keine klare Erkenntnis, noch neue Offenbarungen zu entdecken sind. S. Schw.

Verschiedenes

Die Tagung des deutschen Museumsbundes in Lübeck

Der Museumsbund ist die einzige Vereinigung von Kunsthistorikern über ganz Deutschland; seine Tagungen und Entschlüsse dürfen daher ein besonderes Interesse auch über die Museumskreise hinaus beanspruchen, da wo sie sich allgemeiner Standesangelegenheiten annehmen. Die diesjährige Tagung in Lübeck am 19. und 20. Mai hat nun eine Reihe von Resolutionen und Willenskundgebungen gezeitigt, die so gut wie einstimmig angenommen, in einer sehr kritischen Zeit geeignet sind, für das Museumswesen und den ganzen Stand feste Richtlinien zu schaffen. Es steht zu wünschen, daß alle Beteiligten sich auf den so bereiteten festen Boden stellen.

Als eine Ergänzung zum Schutz des deutschen Kunstbesitzes (Reichsverordn. v. 11. Dez. 1919) wurde beschlossen anzuregen: daß aus dem Ertrag von Luxussteuer, Strafgeldern usw. ein Fonds gebildet werde, aus dem das Reich die von ihm gesperrten Werke ankaufen soll. Denn ein Verbot, gewisse höchstwertige Kunstwerke auszuführen, erfordert logischer- und gerechterweise die Möglichkeit, es dem Besitzer abzukaufen. Dergestalt erworbene Werke sollen dann dem betr. Lande resp. der Provinz zur Verfügung gestellt werden, wo sie sich befanden (damit nicht Berlin und München den alleinigen Vorteil davon haben).

Um den fürstlichen Kunstbesitz dem Lande zu erhalten, wurde beschlossen: bei Veräußerung von solchem vorher allen übrigen deutschen Museen, auch denen des betr. Landes, Gelegenheit zu vorteilhaftem Ankauf zu geben. Die vorhergehende Abschätzung und die Anbietung solcher Werke sollte durch Vermittlung des Museumsbundes geschehen.

Was den Etat der deutschen Museen betrifft, der keineswegs so verringert worden ist, wie man befürchtet hatte, vielmehr an einigen Plätzen sogar erheblich vermehrt wurde, so wurde der Wunsch an alle betreffenden Behörden gerichtet, der kulturellen Bedeutung der Museen auch trotz der schwierigen Zeit Rechnung zu tragen und wenn irgend angängig, ihren Etat der gesunkenen Kaufkraft unseres Geldes anzupassen. Den Museen selber aber wurde eine andere Orientierung ihrer Tätigkeit und intensivere Nutzbarmachung ihrer Schätze empfohlen; wobei festgestellt werden mußte, daß das hier in Betracht kommende Ausstellungswesen demnächst wohl leider unmöglich werden würde: wegen unerschwinglicher Transportkosten.

In der Frage des Verkaufs von Werken aus Museumsbesitz wurde starke Zurückhaltung empfohlen, insbesondere bei Veräußerungen von Objekten höchsten Wertes zum Zwecke von Erwerbungen deutscher Kunst (was an sich wohl naheliegen würde). Man dürfe nicht die Möglichkeiten späterer Ausgestaltung im Sinne einer veränderten Auffassung der betreffenden Sammlung abschneiden zugunsten der Gesichtspunkte der heute Bestimmenden. Manche Erfahrungen sprechen gegen diesen Herrenstandpunkt „Der Lebende hat recht".

Bei Verwertung von überflüssigem Museumsgut aber wurde als zweckmäßigste Form die des Umtauschverkehrs mit anderen Sammlungen empfohlen. Ob sonst ein freihändiger Verkauf — bei Einzelstücken, und zwar durch Vermittlung des Kunsthandels, zu empfehlen — oder Auktion (für Dubletten und ganze Abteilungen) in Betracht kommt, ist Sache des Einzelfalls.

Ebenso soll bei Restaurierung von Gemälden äußerste Zurückhaltung geübt werden. Selbst mit Seife sollte im Museum nie hantiert werden; alle Manipulationen an Kunstwerken müßten allein durch den Restaurator vorgenommen werden. Da aber die erstaunlichsten Dinge von einzelnen berichtet wurden („ich restauriere

mit Feuer und Schwert", soll einer gesagt haben, und kann wirklich auch manch ein berühmter Herr von seinen Taten behaupten), so wird eine Liste von wirklich empfehlenswerten Restauratoren vorbereitet. Jedenfalls hat als beste Norm zu gelten, was die Archäologen längst bei den Antiken durchgeführt haben: auch Bilder, wenn sie ruinös sind, als Torsi zu zeigen und das Publikum daran zu gewöhnen, daß solche nicht „kosmetisch" behandelt werden, sondern daß Fehlstellen in Gemälden (und Plastiken natürlich auch) als solche sichtbar bleiben und mit einem neutralen Ton zugedeckt werden.

In der Gehaltsfrage von Museumsbeamten wurde zunächst Protest erhoben gegen die der Ehre und Bedeutung des Standes unwürdige Art, wie für Köln und Oldenburg die Stellen der Museumsleiter ausgeschrieben sind. In einer Resolution wurde als erstrebenswert bezeichnet: daß Kustoden (Assistenten) in der 11. bis 12., Direktoren in der 13. Gehaltsklasse rangieren.

Ferner ging eine Resolution durch, daß gewisse Mindesthonorare für schriftstellerische Leistungen allgemein verlangt werden müßten: 200 M. für Aufsätze von mindestens 4000 Silben und für Bücher 10% des Ladenpreises der Gesamtauflage; wobei auf die kritische Lage der streng wissenschaftlichen Zeitschriften und mancher Verleger überhaupt Rücksicht zu nehmen sei. Der Mittelweg zwischen der Rücksicht auf die Entwertung unserer Valuta und der steigenden Not des Buchgewerbes ist ja für den Einzelfall nicht leicht zu finden; aber ein Normalmaß als Anhalt für zweifelhafte Fälle wurde von allen Anwesenden als dringendstes Erfordernis betrachtet und sollte durch Zustimmung aller Beteiligten an den Museumsbund maßgebendes Gewicht bekommen.

Als Mindesthonorar für Vorträge wurden 300 M. und Reisevergütung II. Klasse vorgesehen.

Zum Versicherungswesen der Museen: Das Beste ist immer Selbstversicherung in der Gestalt, daß eine Summe (etwa in der Höhe der bisher an die Versicherungsgesellschaft gezahlten) jährlich zurückgelegt werden sollte, zum Ankauf von neuen Sachen an Stelle von durch Diebstahl, Brand, Beschädigung usw. eingebüßter Kunstwerke. Dagegen sollten unter allen Umständen sämtliche Ansichtssendungen sowie die Leihgaben gegen alle Schäden versichert werden in besonderen Verträgen („Premierist-Vertrag").

Öffnungszeit der Museen: An den ersten Feiertagen der großen Feste (Ostern, Pfingsten, Weihnacht) sowie am Neujahrstage, Karfreitag und Himmelfahrt sollten die Museen absolut geschlossen bleiben, um dem gesamten Personal einen freien Tag zu garantieren. Sehr empfehlenswert erschien das Öffnen der Museen an Nachmittagen, besonders im Sommer, statt am Vormittag. Künstliche Beleuchtung in Bildermuseen (also Winter abends) tauge nichts.

An gelinde Beheizung der Sammlungen müsse alles gesetzt werden, um die für Kunstwerke äußerst verderblichen Schwankungen der Temperatur und die dadurch eintretende Nässe zu verhindern.

Als Vorort des Museumsbundes wurde für die nächsten drei Jahre Karlsruhe (Kunsthalle, Direktor Dr. Storck), als Ort der nächsten Tagung Donaueschingen gewählt, wo eine Ausstellung des Gesamtwerkes des Meisters von Meßkirch den kunstkritischen Mittelpunkt abgeben wird.

Paul F. Schmidt.

Das Institut für Kunstgeschichte an der Universität Rostock

ist mit Beginn des Sommer-Semesters seiner Bestimmung übergeben worden. Es wurde zugleich mit der neugeschaffenen Lehrkanzel für mittlere und neuere Kunstgeschichte unter der Direktion des Herrn Prof. Dr. A. E. Brinckmann, dem Dr. Leop. Kreitner als Assistent zur Seite steht, aus Anlaß des 500jährigen Universitätsjubiläums begründet und besteht aus einer reichhaltigen Bibliothek und einer ansehnlichen Sammlung von Abbildungen und Diapositiven. Den Grundstock der Bibliothek bilden die großen Bestände an kunstwissenschaftlicher Literatur, die in der Universitätsbibliothek bereits vorhanden waren und nun dem neuen Institut leihweise überwiesen wurden. Eine wesentliche Bereicherung erfuhr die Institutsbibliothek wie auch die Sammlung von Abbildungen durch die großmütige Schenkung des Herrn Geheimrats Prof. Schmarsow, ferner durch den Ankauf einer großen Abbildungssammlung aus Privatbesitz. Den Stolz des Instituts bilden die zahlreichen Quellenwerke zur italienischen wie auch deutschen und französischen Kunstgeschichte, die meist in den ersten Ausgaben vorhanden sind. Die Institutssammlungen sollen nun systematisch weiter ausgebaut werden, wobei die Forschung auf dem Gebiete der Barockkunst und der mecklenburgischen Kunstgeschichte besondere Berücksichtigung finden soll. K.

Karl Schmidt-Rottluff

Die zu dem Artikel von Wilhelm R. Valentiner im vorigen Heft abgebildeten Holzschnitte von Karl Schmidt-Rottluff „Frau in den Dünen", „Weiblicher Kopf" und „Heiliger Franziskus" sind im Verlag Karl Lang in Darmstadt erschienen und mit dessen freundlicher Genehmigung reproduziert.

Der Kunstmarkt

Die Wirkung des französischen Kunstausfuhrgesetzes

Noch immer zögern die verantwortlichen Männer Frankreichs die Schuldenlast, unter der auch dieses Land gebückt geht, durch ein hartes Anziehen der Steuerschraube oder Kapitalabgabe zu bekämpfen. Noch immer wagt man es nicht, die durch den Wahlspruch „Deutschland wird alles bezahlen" irregeführte öffentliche Meinung herauszufordern. Inzwischen müssen aber wenigstens die Mittel zur Deckung der laufenden Staatsausgaben beschafft werden. Dazu dienen allerlei indirekte und Sondersteuern, wie sie die Erfindungsgabe des jeweiligen Finanzministers vorzuschlagen weiß. Gut bedacht sind besonders jene Vorlagen, die neben einem reichen Ertrag irgendeine wünschenswerte Nebenwirkung versprechen, wie die Junggesellensteuer, mit der man nicht nur den Fiskus bevorteilen, sondern zugleich die Ehelosigkeit und damit den Geburtenrückgang bestreiten möchte. Einen ähnlichen Doppeleffekt erhofft man von der Besteuerung der Kunstausfuhr, die nur noch der Bestätigung des Senats bedarf, um Gesetz zu werden. Daß dieses seinen Ursprung nicht in erster Linie dem beabsichtigten Schutz des französischen Kunstbesitzes, sondern fiskalen Gründen verdankt, beweist seine Formulierung, nach der nicht etwa bloß die Ausfuhr sogenannter nationaler Kunstwerke, sondern aller und jeder Kunstexport einer hohen Besteuerung unterliegen wird.

Noch ist das Gesetz nicht in Kraft, und schon wirft es bedenkliche Schatten voraus. In den Pariser Kunsthändlerkreisen herrscht Bestürzung, und das ist zu begreifen, wenn man sich in ihre Lage hineindenkt. Während in den Kriegsjahren der Londoner Markt sich von seiner ersten Bestürzung schnell erholte, Berlin selbst eine eigentliche Blüte erlebte, standen in Paris die Geschäfte fünf Jahre lang buchstäblich still. Dann schien eine Reihe von erfolgreichen Versteigerungen vielversprechend eine neue Erhebung einzuleiten. Die großen Hoffnungen waren aber auf diesen Sommer gerichtet, wo man, nachdem Frankreichs Grenzen wieder geöffnet sind, den althergebrachten Fremdenzug nach Paris erwartet, vor allem aus Amerika natürlich. An diesem Zuzug wird es, allen Informationen nach, nicht fehlen; Paris wird auch nach dem Krieg für den Amerikaner, der seine obligate Europareise macht, Ausgangspunkt und Endstation bleiben. Fünf erste Schiffsladungen von 6000 amerikanischen Passagieren sind, wie eben (Mitte Juni) bekannt wird, bereits nach Le Hâvre, d. h. nach Paris, unterwegs. Die hoffnungsvollen Aussichten, die sich an diesen Fremdenstrom knüpfen, werden durch das neue Gesetz jedoch so gut wie vernichtet. Wird doch ein Ausländer, der in Paris ein teures Kunstwerk ersteht, unter Umständen 100% des Kaufpreises dem französischen Staate abtragen müssen, wenn er das Gekaufte mit sich führen, also sein eigen nennen will. Der Stand der französischen Valuta scheint einem Besitzer von Dollars, Pfunden oder Gulden eine solche Abgabe möglich zu machen. Die Preise des Pariser Kunstmarktes haben sich jedoch im voraus schon nach der fremden, besonders der amerikanischen Valuta reguliert. Die Pariser Händler haben, auf den Dollar spekulierend, teuer eingekauft und können darum den internationalen Markt nicht mehr unterbieten. Dadurch wird die Steuer für sie verhängnisvoll. Uneingeweihte müssen sich gewundert haben, wie lebhaft der Anteil der Pariser Händler an den großen Londoner Versteigerungen mit ihren fabelhaften Preisen, trotz nachteiliger Valuta (1 £ durchschnittlich = 60 Frcs.), gewesen ist; eine Absatzmöglichkeit in Frankreich bestand für solche Preise nicht. Man rechnete auf den Amerikaner. Dies galt vor allem für die repräsentativen Bildnisse der teuren englischen Meister des 18. Jahrhunderts, Reynolds, Romney, Raeburn usw., wie sie in den letztjährigen Versteigerungen bei Christie's besonders häufig auf den Markt kamen und die, obschon in Frankreich keineswegs begehrt (man denke an die öffentlichen Sammlungen!), trotzdem in ansehnlicher Zahl nach Paris wanderten. Außer in England selbst ist dieser „Artikel" nur in Amerika besonders geschätzt. Nicht nur die Pariser Händler, sondern auch die großen englischen und amerikanischen Firmen wie Agnew, Duveen, Lewis and Simmons, Knoedler sehen sich durch das französische Ausfuhrgesetz benachteiligt, da sie manche ihrer kostbarsten Objekte, ebenfalls in Erwartung des Amerikanerstromes, nach ihren Pariser Filialen hinübergebracht haben, wo sie jetzt, wenn sie nicht zeitig „gerettet" worden sind, festliegen.

Was die direkten Folgen des Gesetzes sein werden, lehrt besonders deutlich das Beispiel der Sammlung Willems aus Brüssel, deren Versteigerung in Paris bereits angezeigt war, die aber bei der ersten Ankündigung der Exportsteuer sofort zurückgezogen wurde. Liegt es doch auf der Hand, daß durch die Erschwerung der Ausfuhr die Preise außerordentlich gedrückt werden; Paris wird also seine alte Anziehungskraft als Umschlagplatz auch auswärtiger Sammlungen ein-

büßen. Der ſchon auf ſo harte Proben geſtellte Unternehmungsgeiſt der Pariſer Händler wird lahmgelegt. Paris wird aufhören, auf dem internationalen Kunſtmarkt eine führende Stellung einzunehmen.

Das ſind die ſchwarzen Perſpektiven, die man mit der neuen Ausfuhrſteuer verbunden ſieht. Das ſtärkſte, weil unbedingt richtige Argument der in Aufruhr gekommenen Händler gegen das Geſetz iſt, daß dieſes, indem es ſie, die Händler, mordet, ſich ſelber würgt. Denn in gleichem Maße wie die Preiſe fallen und die Ausfuhr ſich vermindert, wird auch der Steuerertrag geringer ſein.

Daß übrigens an der ganzen Frage nicht ausſchließlich die Händler intereſſiert ſind, wird in weiten Kreiſen eingeſehen. Es wird denn auch vorgeſchlagen, die Steuer nur auf Erzeugniſſe einheimiſcher Kunſt oder nur auf Objekte von „nationalem Belang" zu legen, eine Maßregel, wie ſie ähnlich in England angeſtrebt wird und in Deutſchland bereits beſteht. Das wäre recht und ſchön, wenn die Urheber des Geſetzes es in erſter Linie auf den Kunſtſchutz abgeſehen hätten. Wo blieben dann aber die Gelder, die man zu finden hoffte? H.

Bevorſtehende Verſteigerungen

Aachen

Durch Anton Creutzer (vorm. M. Lempertz) kommt noch zu dem faſt ungewöhnlich ſpäten Termin vom 14. Juli der Nachlaß des Dombaumeiſters Vincenz Staatz-Köln unter den Hammer, dem ſich Werke aus anderem Beſitz anſchließen. Der mit einigen Lichtdrucktafeln verſehene Katalog verzeichnet 466 Nummern: Nr. 1 bis 125 umfaſſen die Gravüren, Kupferſtiche und Radierungen. Es folgt dann eine kleine Abteilung „Illuſtrierte Bücher" (Nr. 126—132). Dieſer ſchließt ſich eine recht beachtenswerte Sammlung von Aquarellen und Handzeichnungen, vorwiegend 19. Jahrh., an (Nr. 133—191). Unter den Gemälden moderner Meiſter (Nr. 192—340) iſt beſonders die Düſſeldorfer Schule gut vertreten. Den Beſchluß dieſer Verſteigerung bildet die Abteilung alter Meiſter (Nr. 341—466), die vor allem das Intereſſe des Käufers herausfordert. Hier ſind gute Stücke der niederländiſchen und deutſchen Schulen des 16. und 17. Jahrhunderts zu finden und es fehlt dabei ſogar nicht an Meiſternamen.

GEMÄLDE-AUSSTELLUNG
alter und
moderner Meiſter
Carl Nicolai · Berlin W10
Viktoriaſtraße 26a

Angebote aus Privatbeſitz
möglichſt mit Photo unter Angabe von Künſtler, Maß u. Preis erwünſcht

An dieſe Auktion ſchließt ſich am 15. und 16. Juli noch eine Verſteigerung von Antiquitäten, Möbel uſw. an, die meiſt dem Beſitz des Hofphotographen Ballinzany-Cleve entſtammen.

Neue Kataloge

Paul Graupe in Berlin gibt zwei neue Kataloge heraus. Katalog 91 zeigt intereſſante Werke des Antiquariats an, darunter wertvolle Holzſchnittwerke und einige Kurioſa, wie verſchiedene Kräuterbücher und eine ganze Bibliothek über Geſchichte und Technik der Luftſchiffahrt, die allein 2520 Bände in den verſchiedenen Sprachen aus dem 18. Jahrhundert bis heute umfaßt.

Katalog 92 bringt alte und neue Graphik ſowie einige Ölgemälde, Paſtelle und Handzeichnungen. Unter den Gemälden tun ſich die modernen durch exorbitante Preiſe beſonders hervor, wie z. B. ein Chagall für M. 25000.— und ein Kandinſky, der noch obendrein einen ziemlich fragmentariſchen Eindruck macht, mit M. 35000.— ! Auch Slevogt wird über die Maßen hoch eintaxiert, wenn eine kleine Ölſkizze von ihm mit M. 8000.— und ein kleines Aquarell, das als Skizze zu einem Plakat für den Simpliziſſimus gedacht war und bei der Konkurrenz gegen Th. Th. Heines berühmt gewordene zwei Hunde durchfiel, mit M. 7000.— bewertet wird!

Unter der älteren Graphik wären einige gute Blätter von Dürer zu nennen. Welche Preiſe heute für moderne Graphik verlangt werden, zeigt die Liſte von Fritz Böhle, deſſen Radierungen mit M. 5000.— beginnen. Käthe Kollwitz' 7 Radierungen zum Bauernkriege koſten M. 10000.— ! Und die Folge von 6 Blättern zum Weberaufſtand M. 3000.—. Bei einer Sammlung von 41 Radierungen Edvard Munchs wird der Preis wohlweislich verſchwiegen, während eine ſchöne Auswahl Zornſcher Blätter zeigt, wie ungeheuer die Preisſteigerung für dieſen eminenten Graphiker ſich geſtaltet hat. K. S.

Gutekunſt & Klippſtein, Bern. Katalog Nr. 2. Alte und moderne Originalgraphik. Juni 1920. — Dieſes zweite Verzeichnis der Neuerwerbungen der jungen Kunſthandlung weiſt wiederum die ſtattliche Zahl von 637 ausgewählten Blättern erſter Meiſter aller Länder auf. In den meiſten Fällen wird ſogar ihre Provenienz angegeben, wobei ſich viele Blätter aus der Sammlung Davidſohn wiederfinden, wie z. B. mehrere Dürer. Die Firma hat auf allen größeren Auktionen der letzten Jahre, wie Fiſcher, Goldſchmidt, Lanna, Tompſon, mit Geſchick eingekauft und bringt ihre Schätze zu durchaus nicht zu hohen Preiſen auf den Markt. Unter den älteren Meiſtern erſcheint Rembrandt mit 25 Nummern, von den modernen ſind Seymour Haden, Legros, Meryon und Zorn reichhaltig vertreten. K. S.

Karl Ernſt Henrici, Berlin W. 35, Lützowſtr. 82. Auktionskatalog LIX. Alte Gemälde u. Handzeichnungen des 16.—18. Jahrhunderts. — Auktionskatalog LX. Dekorative Kunſtblätter des 18. Jahrhunderts.

Karl W. Hierſemann, Buchhändler und Antiquar, Leipzig, Königſtr. 29. Katalog 478. Schöne Werke aus den Gebieten der bildenden und graphiſchen Künſte.

Oskar Rauthe, Buch- und Kunſtantiquariat, Berlin-Friedenau, Handjeryſtr. 72. Antiquariatsverzeichnis 82. Kunſt und Kunſtwiſſenſchaft, illuſtrierte Bücher.

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Hannover, Große Aegidienſtr. 4. Telefon Nord 429

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone“:

BERLIN: Dr. Karl Schwarz, Berlin W. 30, Aſchaffenburger Str. 20 / MÜNCHEN: Kurt Pfiſter, München, Ainmillerſtr. 34 / WIEN: Dr. Heinr. Glück, Wien I, Grünangerſtr. 10 / DEN HAAG: Dr. Otto Hirſchmann, Ryswyck, Z. H., Leeuwendaal laan 61 / NEW YORK: Frank E. Washburn Freund, 120 Haven Avenue New York City

Verlag, Geſchäftsſtelle u. Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigſtr. 2 Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Erſcheinungstermin		Redaktionsſchluß	
Heft **14**	15. Juli	Heft **14**	9. Juli
„ **15**	29. Juli	„ **15**	23. Juli

Neue Kunst
Hans Goltz
München

Juli 1920
LEHMBRUCK †
Graphik und Handzeichnungen

Die Juni-Nummer des
ARARAT
enthält etwa 20 Abbildungen nach Werken von LEHMBRUCK neben dem gewohnten reichen Inhalt

Paul Klee

Mit 13 Abbildungen | *Von H. v. WEDDERKOP*

Die neue Zeit möchte möglichst unvermittelt die eigenen Ideen an Stelle der alten setzen, und zwar will sie eine der radikalsten Umstellungen, die jemals gefordert sind. Daß sie alles, was alt scheint, im Übereifer wegwirft, ist ihr gutes Recht, da sich Neues nicht schaffen läßt mit dem Rückwärtsblick auf das Alte gewandt. Sie will Neues schlechthin, aber bei der Frage nach dem „Wie" und „Was" des Neuen orientiert sie sich zunächst einmal auf das Negative: es soll nicht mehr der Impressionismus mit seiner Weltanschauung und seinen Kunstmitteln gelten. Aber die Legitimation des neuen Willens ergibt sich nur aus dem Positiven, nicht schon aus der Negation einstmals gültiger und bewährter Anschauungen.

Diese Legitimation wird auch nicht bekräftigt durch den Umfang der Forderungen, die naiv von einer Anzahl Schwelger gestellt werden. Diese allzu literarischen Forderungen sind nicht prägnant genug, und die riesige literarische Produktion, die heute mit geschäftigen Händen angehäuft wird, bringt die Kunst selbst nicht weiter und ist im übrigen auch kaum geeignet, ihr den Räsonanzboden zu schaffen, den gerade diese neue Zeit für sie mit ebenso großer Heftigkeit wie Berechtigung fordert.

Die augenblicklichen Zustände, die klar zum Greifen liegen und doch immer von neuem übersehen werden, bedeuten eine neue Romantik mit den solche Zeitläufte bestimmenden Momenten der Sehnsucht, der Unklarheiten, des Bereitseins, des Vorhabens, der Leidenschaftlichkeit, die keine Unsicherheit, keine Unentschiedenheit kennt. Die Zeit charakterisiert sich auch dadurch, daß von außen Stoffe herangeholt werden, die, obgleich sie der bildenden Kunst nicht näher liegen als irgendein anderes der Gestaltung dienliches Ding, doch der Kunst aufoktroyiert werden, insbesondere solche ethischen und religiösen Gehalts. Die Rolle, die nach der Forderung Vieler diese Stoffe zu spielen haben, bedeutet eine Gefahr insofern, als sie die Entstehung der allein gültigen Form zu ihrem Schaden wesentlich beeinträchtigen kann. Es ist auch die Frage des alten Rangstreits, die Unklarheit bezüglich der Grenzen zwischen Kunst, Religion und Ethos, die schon frühere romantische Zeiten charakterisiert. Hierher gehört weiter der unheilvolle Begriff des „Kunstwollens", für den heute mit soviel Lärm und Aufheben Reklame gemacht wird. Dieses Kunstwollen, dessen Feststellung neben einem genauen Wissen um heutige und vergangene Dinge einen hohen Grad intuitiver Sicherheit, also eine äußerst seltene Verbindung von Objektivität und Subjektivität bedingt, wird bezeichnenderweise ohne Bedenken auch vom kunstlosen Durcheinander abgelesen, was mühelos mit Hilfe eines Stabes feststehender Phraseologie vor sich geht.

In diesen Zeiten der Umstellung sollte, wenn wir wirklich eine Gemeinschaft wären, die Kritik sich nach Möglichkeit zurückhalten oder nur mit äußerster Vorsicht vorgehen, da ihr sonst die letzte Berechtigung entzogen ist. Aber statt dessen sieht man eine Phalanx vom Gott trunkener Kritiker vorstürmen, oft nur mit Ekstase angetan, dienlich manchem Künstler, aber nicht der Sache.

Bedenklicher als diese Erscheinung, für die man immerhin Analogien in anderen gleichgearteten Zeiten findet, ist es, daß in die richtunggebenden Reihen der Theoretiker sich auch Schaffende selbst, ihrer eigentlichen Aufgabe abgewandt, einordnen, mit gemalten Leitfäden und anpreisenden Plakaten.

Die Wiedergabe der hier abgebildeten Werke Paul Klees erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Galerie Hans Goltz, München.

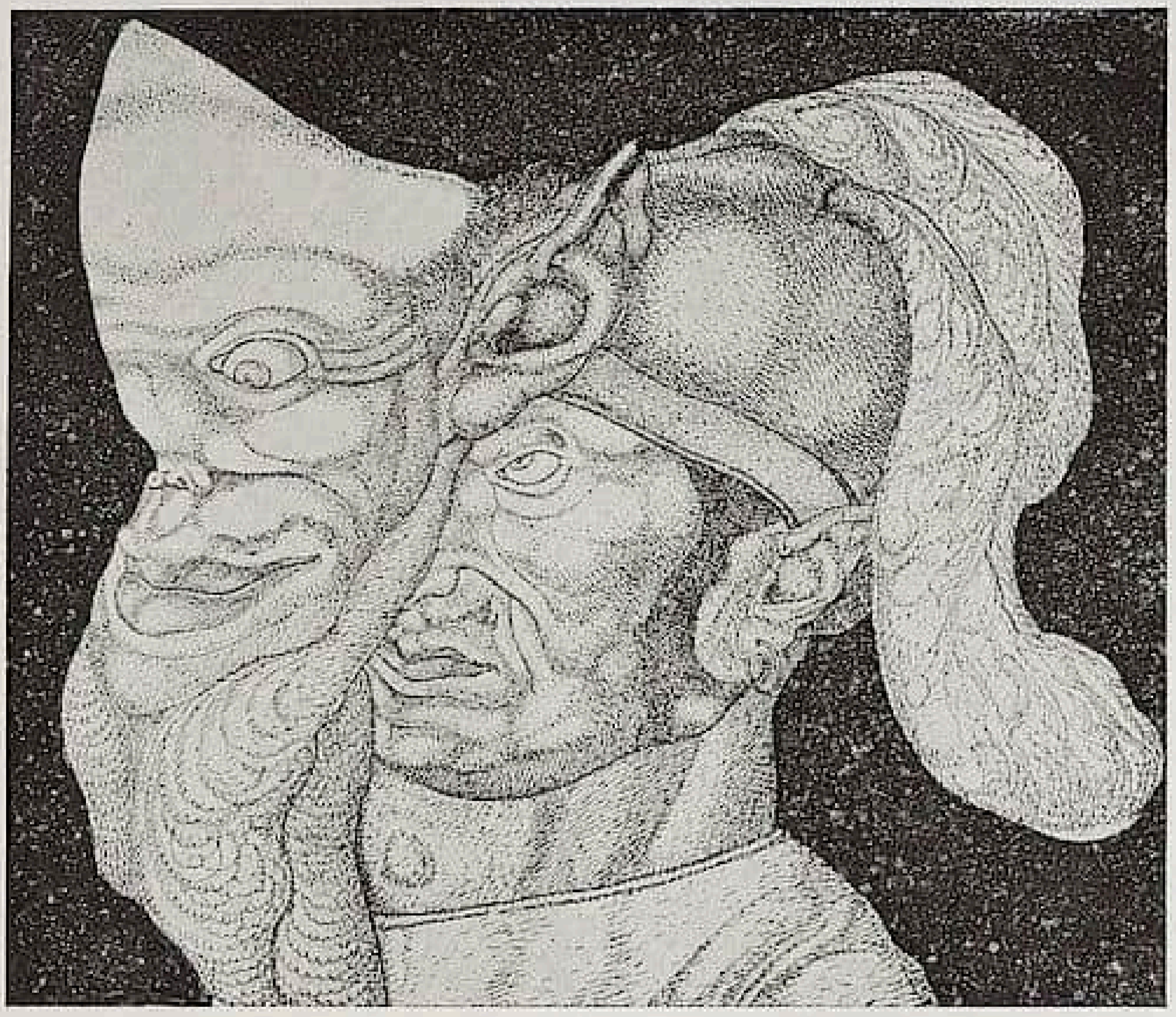
Die wirklichen Geſtalter der Zeit begreifen ihre Sendung, halten ſich fern von dieſer Kämpferreihe, laſſen ſich nicht einbeziehen in die Einheitlichkeit des vorgeſchriebenen Reglements und der Parole, die die Literatur ausgibt. Statt zu ſchwelgen, zu ſehnſüchteln oder mit fertiger Luſt Syſteme aufzubauen, handeln ſie und verfertigen nicht die Anſchauungsbeiſpiele für die Vorſchläge der Literaten. Sie ſind dem Tagesrummel abgekehrt, und überlaſſen anderen die Klärung durch den Austauſch der Meinungen, der ſie nicht intereſſiert. Sie wiſſen, daß ohne ſie nur leeres Stroh gedroſchen wird.

Paul Klee iſt der typiſche Fall eines Künſtlers, der ohne Theoreme exiſtieren kann und unabhängig von ihnen völlig unvorbereitete Wege geht. Man findet bei ihm ſtatt der oft geforderten Einfachheit, Primitivität, ja Roheit der Mittel, ein ausgeſprochenes Raffinement, weiche Zartheit und ſelbſt eine bewußte Kultiviertheit, im allgemeinen einen Horror für den Theoretiker von heute. Gleichwohl wüßte ich in Deutſchland niemanden, der ſoviel Neues zu ſagen hat. Inſofern er es notwendig beſtimmt ausſpricht, inſofern er eine Form vorweiſt, iſt er denkbar unromantiſch; eine Ausnahmeerſcheinung, weil bei ihm die Sehnſucht und die ganzen anderen romantiſchen Requiſiten wegfallen.

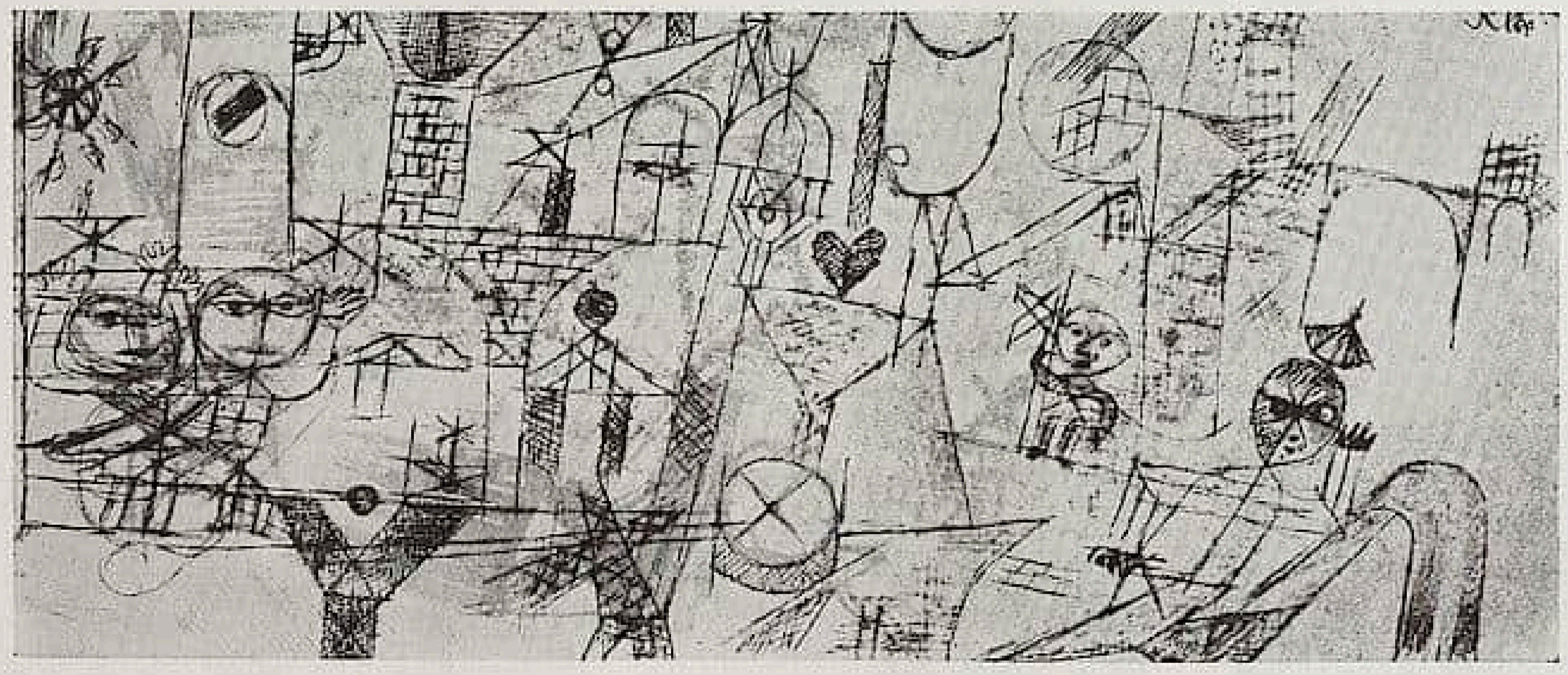
Soweit dem Geheimnis dieſer Begabung beizukommen iſt, wäre zunächſt feſtzuſtellen, daß Klee durchaus nicht etwa mit Kandinſkyſchen Theorien zu bemeiſtern iſt. — Das farbliche Problem iſt vom formalen ſowenig zu trennen, wie überhaupt irgendeine am Geſamtausdruck beteiligte Kraft des Bildes. Es iſt merkwürdig, wie e i n Strich in einem Kleeſchen Bild wegführt von dem, was ſcheinbar beide, ihn und Kandinſky, verbindet. Der in der Theorie geforderte und begründete Selbſtausdruck der Farbe iſt hier mühelos erreicht. Unter dieſem „Selbſtausdruck" kann natürlich nicht dasſelbe verſtanden werden, was eine elende Aſſoziation gewonnen auf dem außenherumführenden Wege der Erfahrung verfälſchend vorreden will. Auf dieſe billige Weiſe bedeutet „Weiß" die kalte Totenfarbe und die Farbe der Geſpenſter, womit dann die ſo willkommene Geſetzlichkeit des Bildes auseinandergeriſſen wird. Das heißt nicht der Farbe Ausdruckskräfte geben, heißt nicht ſie ſeeliſch erleben wollen, ſondern nur ein äſthetiſchfremdes, intellektuales Moment in eine künſtleriſche Sphäre einſchmuggeln wollen, um damit zu hauſieren. Die Wirkung, die von einem Breughelſchen Winterbild ausgeht und meinetwegen fröſteln macht, geht nicht von weißer Farbe aus, ſondern von der Gegenſätzlichkeit der harten, knappen, ſchwarzen Männchen auf der Schneelandſchaft und von noch vielen anderen Momenten, kurz von einer Formwirkung, die ſich der Farbwirkung verbinden muß.

Man kann auch ohne dieſe Feſtſtellungen die Frage als abſurd beiſeite laſſen, ob der Ausdruck auf Kleeſchen Bildern ohne die übrigen mehr oder minder gleich ſtarken Mittel der Zeichnung erreicht wäre. Man kommt auf derartige Fragen nur im Vergleich mit Kandinſkys rein farbformlichen Wirkungen, die einem bei der Wertung oft ins Nichts entgleiten, in ſogenannte Grenzgebiete zwiſchen formaler Kunſt und Muſik, die in Wirklichkeit nicht oder wenigſtens als ſolche in Kandinſkyſchen Bildern nicht exiſtieren.

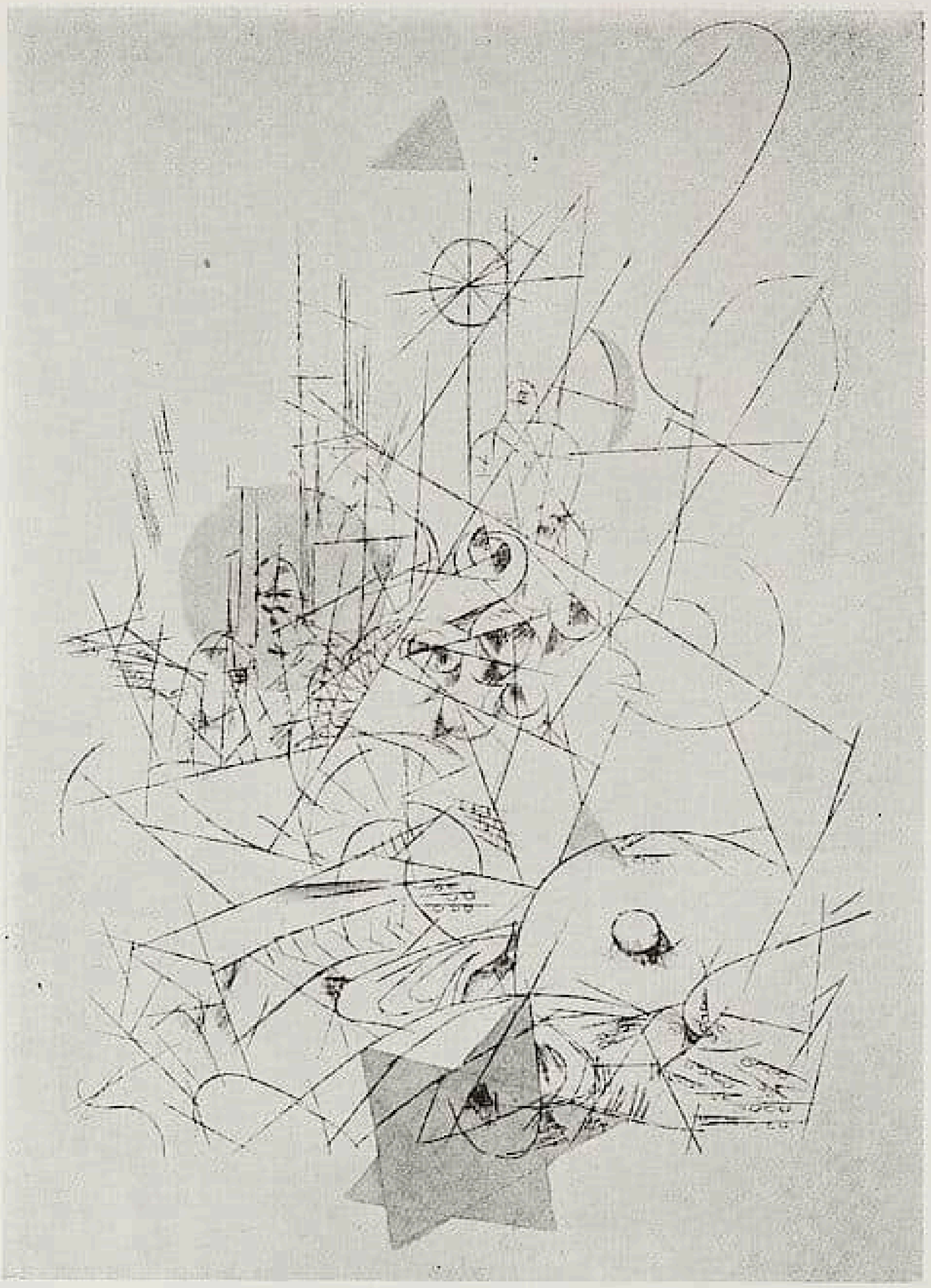
Dies feſte Gerippe einer unabhängig vom Farbfleck exiſtierenden Zeichnung ergibt zu ſeinem Teil den merkwürdigen Rhythmus Kleeſcher Bilder. In dieſem farblichen Unendlichkeitsmeer, in den herumfliegenden farblichen Exploſionspartikeln oder in dem ganz dünnen, überzart ſich markierenden Farbäther ſtehen die leichten zeichneriſchen Gebilde. Mit einer ausgeſprochenen Selbſtbewußtheit, Selbſtverſtändlichkeit und eigenem Leben ſind ſie mit aller Entſchiedenheit, aber doch befreundet und voll Harmonie in die ſüße, fächelnde, nirgends greifbare, aber überall zärtlich angepaßte Farbluft hineingezaubert. Sie ſind mit großer Sachlichkeit behandelt, ſind feſt, kühl, bewußt, leicht an ihren Platz geſetzt.



Paul Klee. Komiker. Radierung. 1904/14.



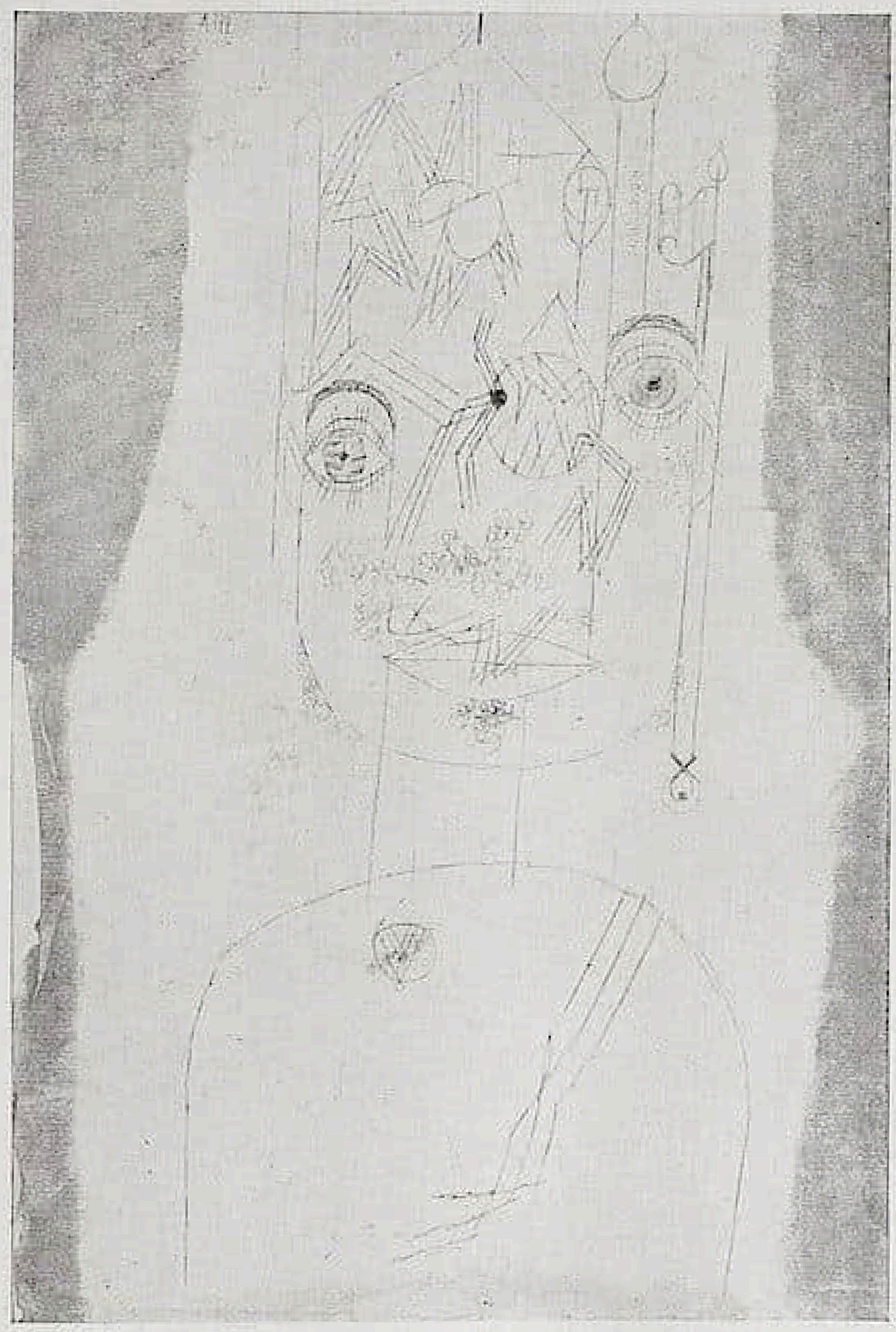
Paul Klee. Am Bau. Aquarellierte Zeichnung. 1918/169.



Paul Klee. Zerstörung und Hoffnung. Lithographie. 1916/55.

Das Auge kommt nie dazu, sich auf einem stumpfen Fleck derselben unnuancierten Farbe niederzulassen; es wird geführt durch ewige ruhelose Übergänge, denen es folgen muß. Der einzelne Ton ist in Wirklichkeit eine Summe verschiedener Töne, niemals eine Festlegung auf einen gleichen Ton; sich aufhellend und abdunkelnd wogt es durch das Bild.

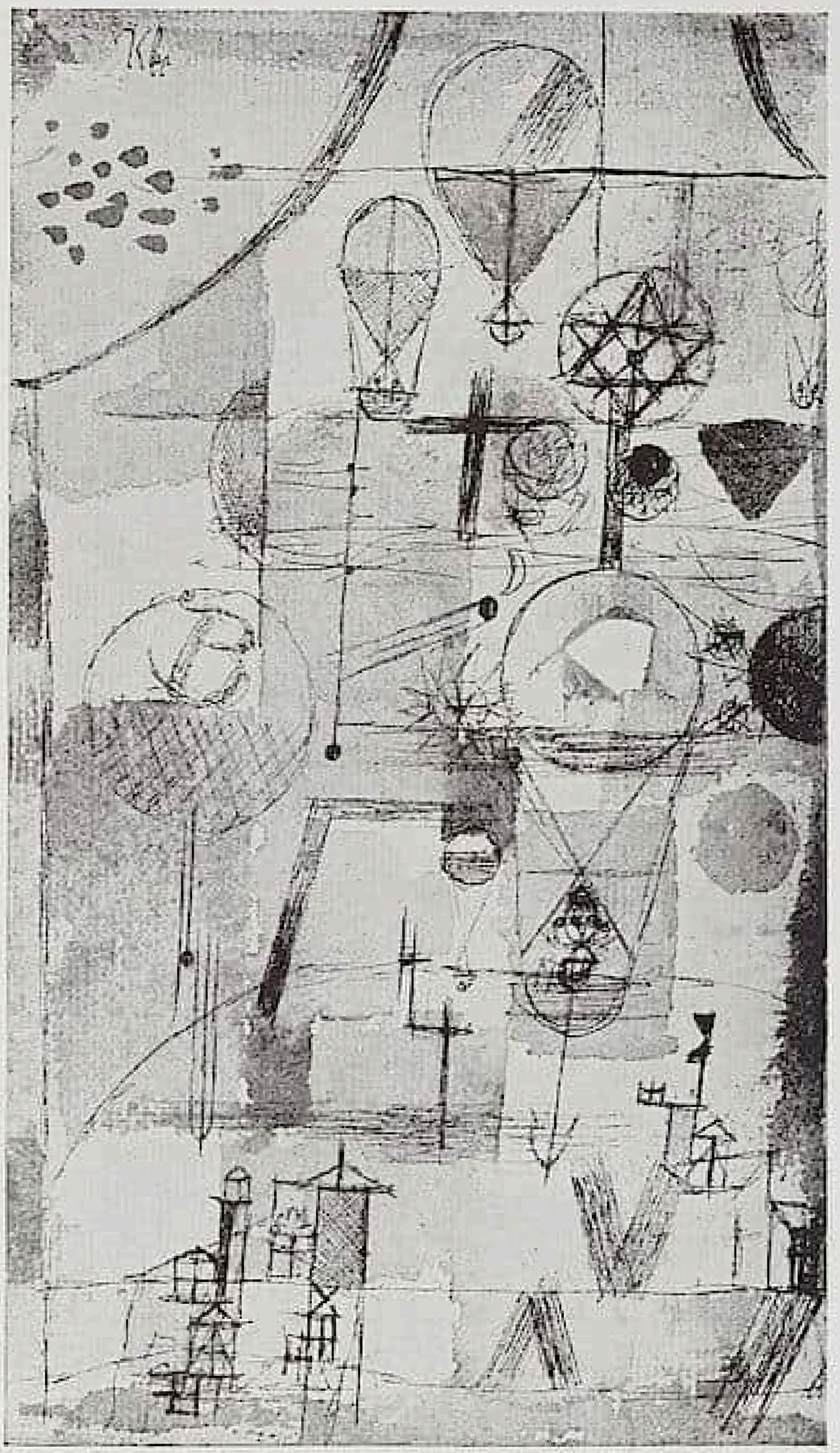
Im Zeichnerischen ist die Analogie das Vermeiden geläufiger Formen. Es sind keine Gebilde, die zu der Bezeichnung als mathematischer Form berechtigten, keine Gebilde, die zu dem nichtssagenden Sammelbegriff des geometrischen Stils geführt haben, so wenig wie ein symmetrisches Prinzip bei Klee festzustellen ist. Sondern es sind freie, der Phantasie unmittelbar entfließende Formen, einer Phantasie, die allerdings an jeglichem Gewohnt-Figürlichen vorübergeht und sich nur beflügelt fühlt von selbständigen Linien, die eine tote, visionäre, arabeskenhafte Welt umschreiben.



Paul Klee. Barbarenkönig. Feder und Aquarell. 1917/151.

Es besteht durchaus nicht für diese Begabung das Gesetz, alles zum Ausdruck Strebende zu mehr oder minder vereinfachten Formen zusammenzukürzen. Im Gegenteil: oft weicht plötzlich — und darin liegt vielleicht das Beste und Unaufspürbare der Art dieser Begabung — die Linie aus dem Schlüssigen ab. Dann entstehen diese Gebilde, die Augen in ungleichmäßigen Schleifen umrahmen oder Köpfe mit Minaretts krönen. Gebilde, die, beginnend mit irgendeiner realen Gegebenheit, sich in eine andere Welt mit gänzlich veränderten Wirkungsbedingungen verlieren. Diese Formen sind so ungreifbar, so unkörperlich wie die Farbnebel, aus denen sie hervortreten.

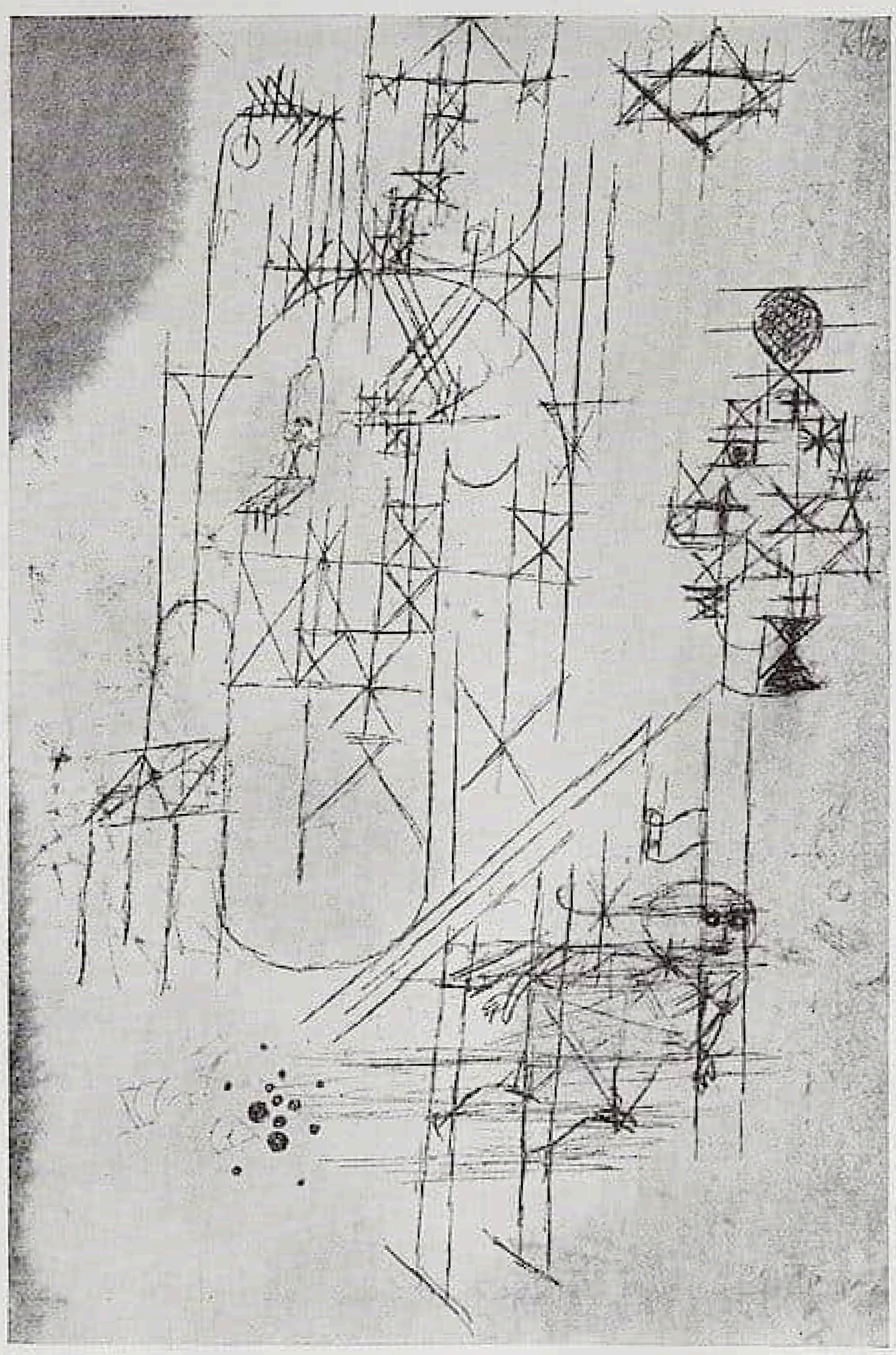
Es ist nicht der Kubismus, der die Brücke schlägt von vergangener Kunstform zu der Klees. Er ist erwachsen auf realem Formboden; nichts ist verkehrter als mit gewissen modernen Kunsttheoretikern zu sagen, daß er eine neue Raumanschauung begründe — Mystik ist hier das Wort, das die Lernbegierigen sättigt. Er will a priori ein Formproblem lösen; dem mag sich der Raum, soweit er dadurch betroffen wird — binsen-



Paul Klee. Luftfahrzeuge. Feder und Aquarell. 1918/11.

wahrheitgemäß — fügen. Für Picasso bedeutet der Kubismus zunächst nichts weiter als eine Hilfskonstruktion, um ein durch zuviel Variationen wiederholtes, gleichgültig gewordenes Formprinzip zu ersetzen oder zu befestigen und zu regenerieren. Die Dinge sollten wieder auf eine in sich gültige, geschlossene Form zurückgeführt werden. Diese selbst sollte sich ausdrücken. In das impressionistische Bild hatte sich eine gewisse Verzärtelung eingeschlichen. Auf das dort überzwängte Prinzip antwortete nach der anderen Seite mit einem entsprechend starken Ausschlag der Kubismus. Aber seine Geburt fällt weder in die Zeit Klees noch bedarf er seiner überhaupt. Das Stereometrische, das ihm Element ist, ist für die Welt Klees nicht verwendbar.

Es gibt auf diesen Bildern kein Hintereinander; keine Perspektive schafft Raum, der den Dingen und Vorgängen irdische Gültigkeit gäbe. Es gibt ein Neben- und Über-

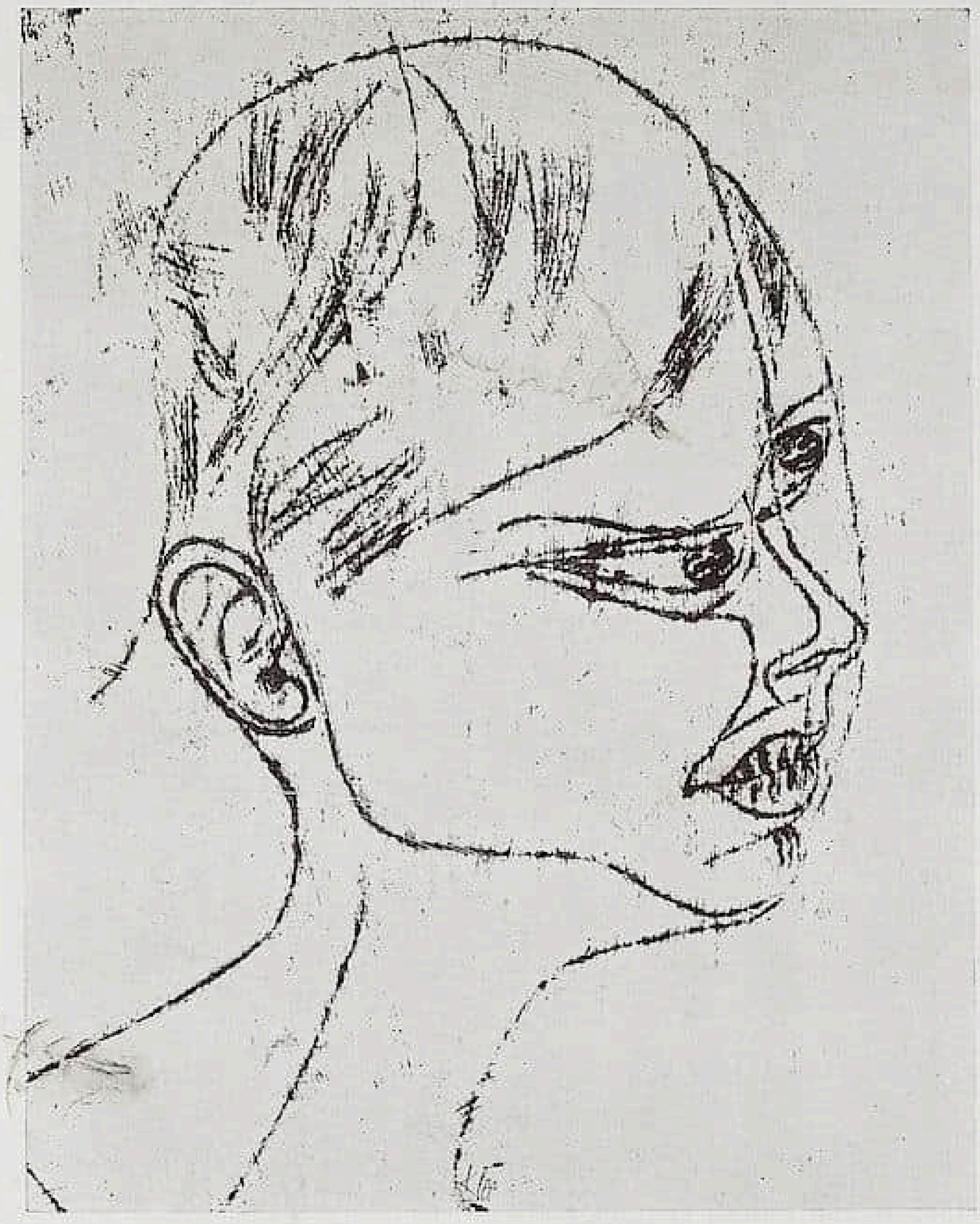


Paul Klee. Aquarellierte Zeichnung. 1918/53.

einander, und meist selbst nicht einmal das, denn es ist belanglos. Es sind andere stärkere Faktoren, die das Wesen bestimmen. Es ist tatsächlich fast gleichgültig, „wie herum" man ein Kleesches Bild hält, die Gültigkeit ist an keine andere Realität gebunden, als die, die in den form-farblichen Gesetzlichkeiten selber liegt. Das was „vorgeht", ist nicht auf oben und unten, rechts und links gestellt.

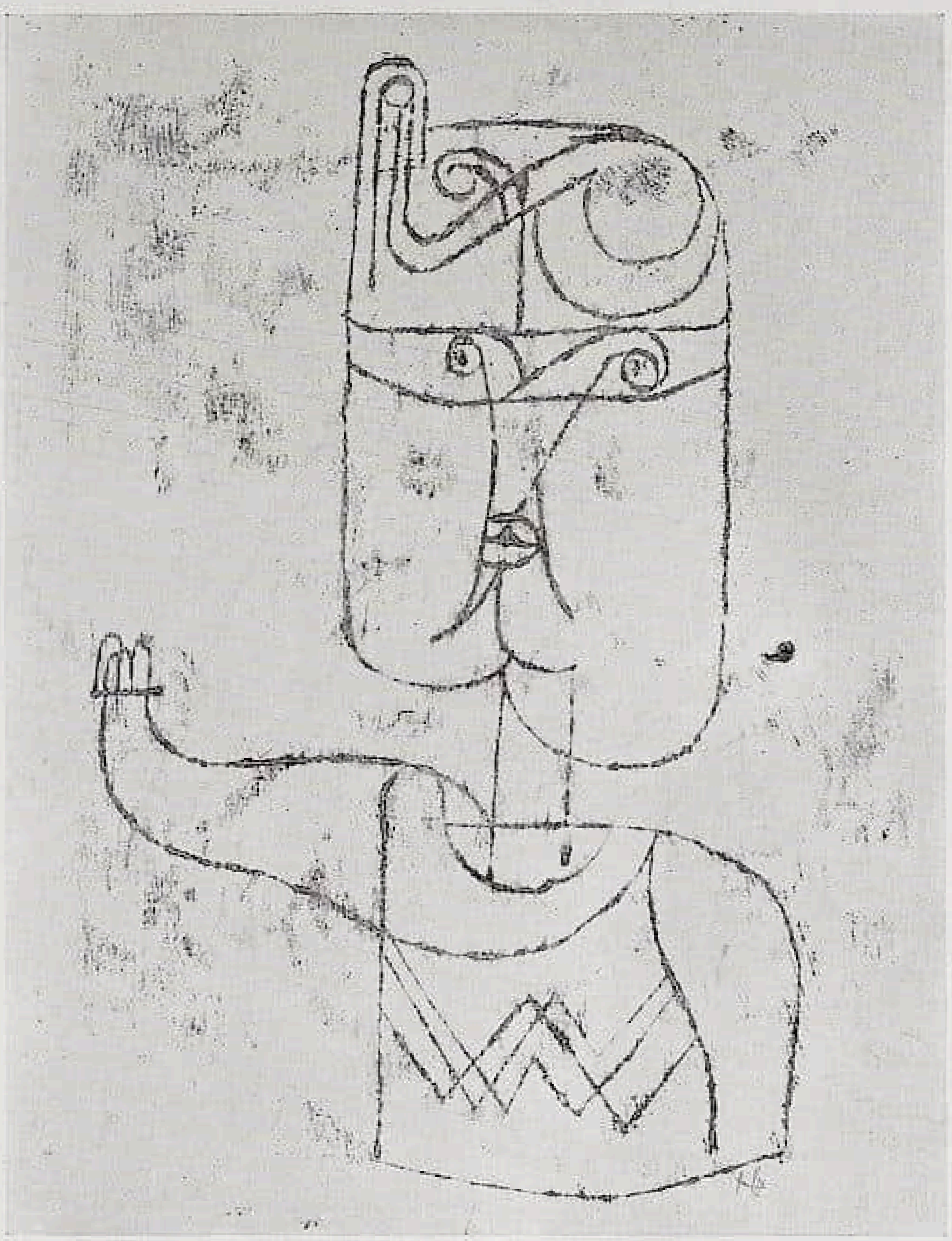
Trotz des Fehlens aller lebensgewohnten Zusammenhänge erstarrt diese Welt niemals zum Ornamentalen. Es muß vielmehr betont werden, daß selbst das Ornament noch zu real ist, um in dieser Welt verwandt zu werden.

So fern dem Gewohnten diese Kunst ist, so lebendig ist sie in der ihr eigenen Welt. Ein ununterbrochenes Sichauflösen geht hier in Form und Farben vor sich. Es wird um so lebendiger auf den Bildern, je mehr die geläufigen Gesetze der Trägheit auf-



Paul Klee. Zeichnung. 1919/91.

gehoben werden. Es fügt sich trotzdem alles. Es ist eigentlich nie ein ruhender Punkt auf diesen Bildern, sondern ein ewiges Kommen und Gehen der Farben und Formen. Klee liebt die unendliche Linie, deren ewige Weiterführung, Durcheinanderführung, Verästelung und schließliches Wiedereinlaufen den Ring schließt und alle lebendigen Beziehungen fernhält: Die eine Hälfte eines Gesichts wird zu einer Arabeske verarbeitet, die andere bleibt fast unangetastet. Die eleganten und überraschenden Kurven der Arabeske, die von dem Lebendig-Toten der anderen Gesichtshälfte abirren, ergeben sich mühelos aus dem Bedürfnis zu schwingen, die Körperlichkeit zum Teil ins Lineare aufzulösen. — Ein Äroplan steht im Äther. Die ganze Statik ist gegeben, das Konstruktionelle, alles angelegt mit einem getreuen Hang zu den wesentlichen Erfordernissen eines solchen maschinellen Dinges, mit einer naiven Freude an Streben, Tragflächen usw., aber nur angelegt, um hinzuführen, um dann aber, noch bevor der Weg betreten



Paul Klee. Zeichnung. 1919/92.

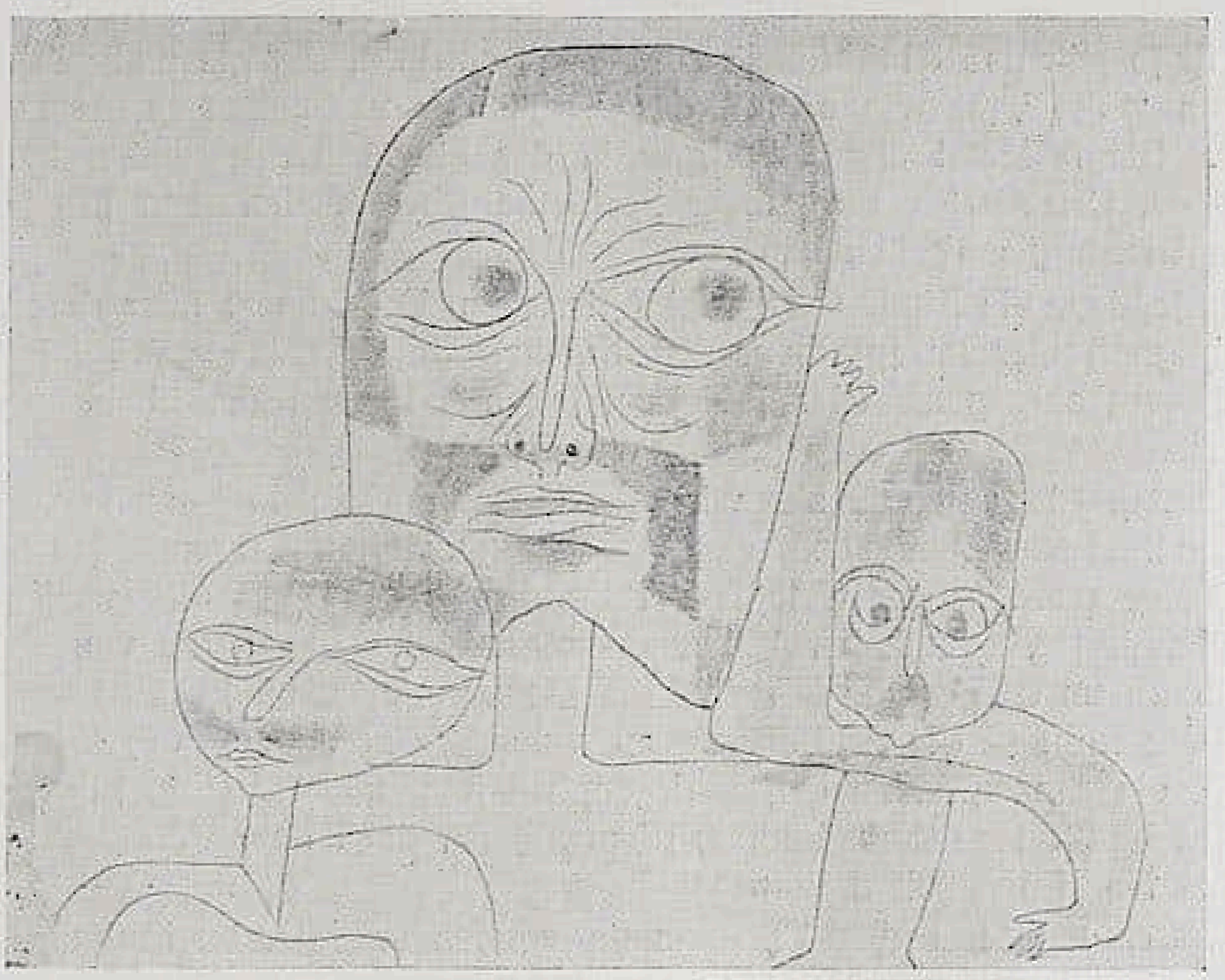
wird, der zu einer verstandesmäßigen Erkenntnis leitet, in das Gebiet der eigenen phantastischen, alles Rationale meidenden Welt überzutreten. Was also als konkrete Zweckform angelegt war, löst sich in andere Formen auf, die in keiner Weise mehr an die Konzeption des Ausgangs erinnern. Hier sind wieder dieselben Mittel wie bei dem ins Arabeskenhafte übergeführten Gesicht verwandt, dieselbe scheinbare irdische Haftbarkeit und ihre Vernichtung durch die Überführung in andere Formregionen, für die die ursprünglichen körperlichen Gegebenheiten nur bestehen, um die nachträgliche Abirrung der Phantasie noch zu steigern.

Man nennt als Stilprinzip der neuen Kunst rasch und oft das „Geistige" und meint damit die „Beseelung" der Stofflichen, die dem Impressionismus fremd war. Bei Klee wird man sich nach diesen sogenannten geistigen Kräften vergebens umsehen, was nicht

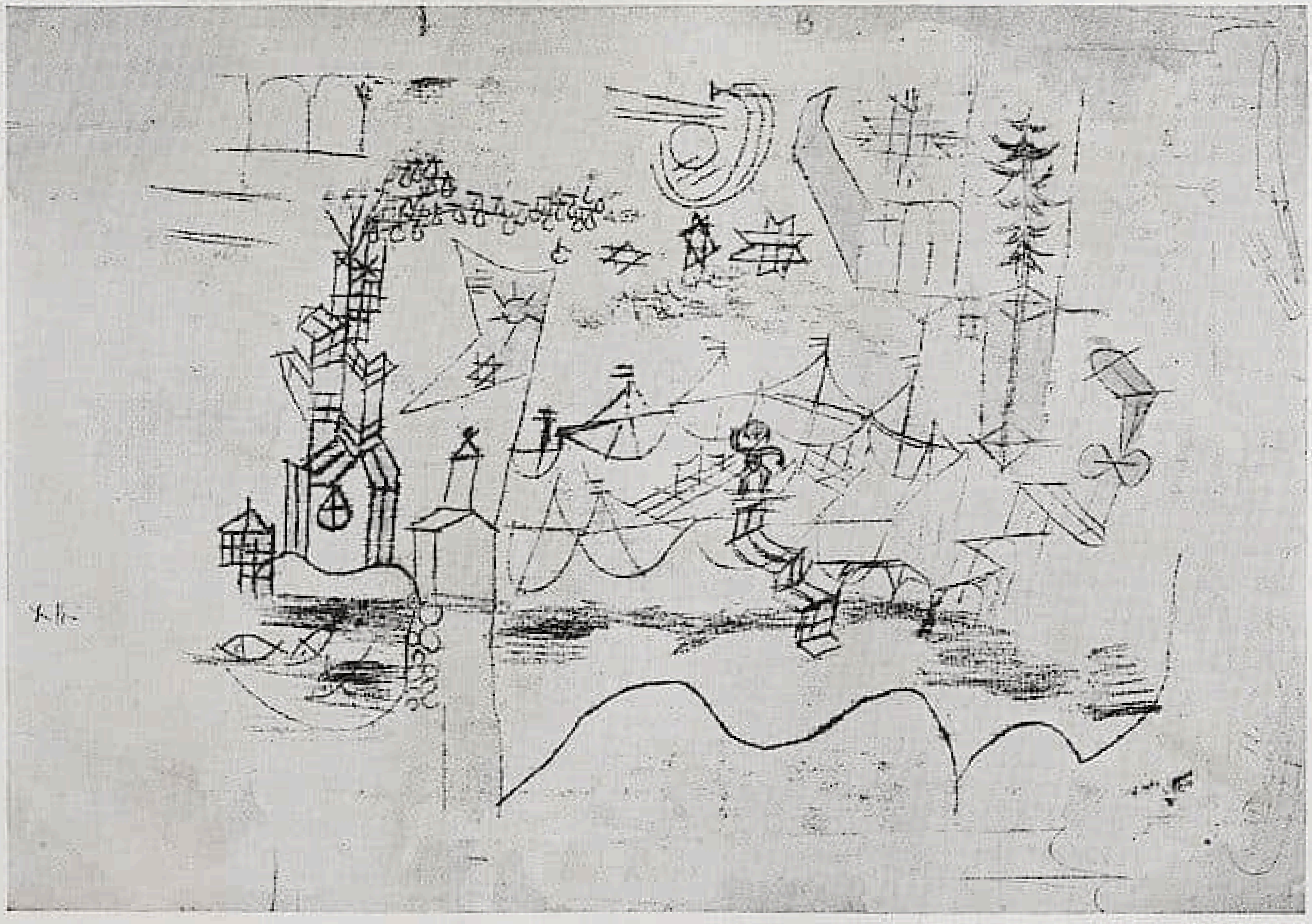
Paul Klee. Barockes Interieur. Aquarell. 1919/3.

Schwäche, sondern Kraft bedeutet. Seine Kunst ist eine Kunst jenseits der Materie und ihrer Beseelung, er reagiert also nicht auf diese Fragen. Man mag bei ihm an Lao Tse denken: der Gedanke, tausendfach anfechtbar, mit Gegengründen rationaler Natur zu vernichten, existiert nur durch den Forminhalt, der selbst hinter der Übersetzung noch sichtbar wird: ein triftiger Beweis für die Irrelevanz des Rein-Inhaltlichen und das Ausschlaggebende der Fassung. Die „Geistigkeit" wirkt nur deshalb so oft formhindernd, weil die Synthese von ihr und der Form das schwerste Problem ist, das der Kunst gestellt ist.

Eine ausgesprochene Tendenz der heute wirkenden Kräfte und vielleicht der wirksamsten, jedenfalls zukunftsreichsten, scheint auf Monumentalität zu gehen, eine Monumentalität, die im Anschluß an die Architektur, diese unterstützen und von ihr getragen sein möchte. Auch von diesen Tendenzen ist in der Kunst Klees nichts zu finden. Sie ist Nur-Malerei, was nicht besagen will, daß sie um ein Problem herumgeht. Diese



Paul Klee. Drei Köpfe. Lithographie. 1919/9.



Paul Klee. Bootverleiher. Aquarellierte Zeichnung. 1919/86.

Begabung ist so sehr den Wirklichkeiten der Welt entrückt, daß sie auch nicht mit einem sekundären Nutzzweck, wie er mit der Architektur verbunden ist, in Beziehung zu bringen ist. Sie bedeutet etwas Fertiges in der Flucht der gärenden Erscheinungen; etwas Fertiges, Orientiertes, nicht mehr Problematisches, wobei man sich jeglicher vergleichenden Wertung enthalten kann.

Den auflösenden, die Kunst überhaupt sistierenden Tendenzen, über deren Bedeutung und Berechtigung hier zu sprechen, den Rahmen überschreiten würde, setzt diese Begabung Positives entgegen. Wer soviel zu sagen hat wie Klee, bleibt unberührt von dieser Frage.

Die Begabung Klees ist wie alle wirkliche Begabung a priori gegeben, sie unterhält keinerlei unnötige Beziehungen zu dem, was gleichzeitig mit ihrem Erscheinen vorgeht. Keine Probleme werden, nur weil sie der Beachtung wert sind und weil man sich mit ihnen auseinandersetzen muß, berührt, ausgenommen diejenigen, die von vornherein für diese Begabung im Wege lagen. Selbst die sogenannte Sozialästhetik braucht bei einer Wertung Klees nicht in die Erscheinung zu treten, da er ausgesprochen individualistisch bestimmt ist, ein Einzelfall, zu dessen Erkenntnis kein anderer Weg führt als das Mitfühlen dieses höchst speziellen, künstlerischen Inhalts, der keiner Verbreiterung fähig ist, wie er keine Nachfolge haben wird.

Ein Fall, den kein kritisches Theorem vorgesehen hat, der im übrigen ebensowenig restlos ausgedeutet werden kann wie das Geheimnis einer Bachschen Fuge oder Mozartscher Harmoniefolgen.

Paul Klee. Straße mit Lastwagen und Bäumen.
Zeichnung. 1912/21.

Die expressionistische Methode

Von GEORG MARZYNSKI

III. (Fortsetzung und Schluß aus Heft 13.)

Es gibt also Verzerrungen der Wirklichkeit, denen eine ganz bestimmte Absicht zugrunde liegt. Solche Verzerrung ist sozusagen ein psychologischer Trick, den der Maler anwendet, sie verleiht dem Bilderlebnis einen sinnlichen Reichtum, der dem einseitig-optischen Gegenstandserlebnis versagt ist. Damit ist eine erste Erklärung für die eigentümlich verzerrende Darstellung der modernen Kunst gewonnen. Die Verzerrungen werden absichtlich, mit bewußter Auswahl vorgenommen. Der Künstler selbst braucht freilich von diesen „Absichten" nichts zu wissen. Er wird mit voller subjektiver Ehrlichkeit behaupten, daß er die Dinge einfach so male, wie er sie sehe. Er handelt nach einem inneren Diktat, und man wird höchstens sagen können, er male so, als ob er mit seinem Bilde die Vorstellung nicht-optischer Qualitäten erregen wolle.

Nun tauchen aber in der modernen Malerei Bildinhalte auf, deren seltsame Abweichungen von der natürlichen Wirklichkeit sich nicht auf diese Formel bringen lassen. Trotzdem hängen auch sie ganz unmittelbar mit der Wirklichkeit zusammen. Und zwar wird sich zeigen, daß es eine Sphäre des Wirklichen gibt, die tatsächlich so „aussieht" wie gewisse expressionistische Bilder.

Was erleben wir vor einem impressionistischen Bilde? Um konkret zu sprechen: Signac erlebt einen nebligen Morgen an der Seine und beschließt, diese Erscheinung zu malen. Jetzt sehen wir das Bild, und — was sehen wir eigentlich? Die Antwort wird eindeutig dahin lauten, daß wir von dem Bild optische Eindrücke erhalten, die den optischen Eindrücken äquivalent sind, die Signac von der Wirklichkeit erhalten hat. An die Stelle des natürlichen Reizes ist ein künstlicher getreten; das Bild ist ein Stellvertreter der Natur, eine künstliche äußere Wirklichkeit[1].

Man kann aber das Abmalen der Wirklichkeit von einem ganz anderen Punkte aus beginnen. Sagen wir einmal, ich stünde vor einem Menschen; was sehe ich eigentlich, wenn ich sein Gesicht anschaue? Offenbar erhalte ich das, was man einen Eindruck von diesem Gesicht nennt. Nun ist sicherlich ein „Eindruck" nicht ohne weiteres inhaltlich der Wirklichkeit gleich. Man braucht ja bloß die Entfernung von einem Gegenstand zu ändern, um zu bemerken, wie veränderlich der Inhalt des Eindrucks ist. Doch nehmen wir an, wir stünden in einer Entfernung, die in bezug auf den inhaltlichen Reichtum des Eindrucks ein Optimum darstellt, in der Entfernung also, in welcher der Eindruck „klar und deutlich" wird, — selbst dann wäre er noch immer nicht identisch mit der Wirklichkeit. Und dies nicht nur deshalb, weil Lupe und Mikroskop neue Einzelheiten enthüllen würden — davon könnte der Maler für seine Zwecke ruhig absehen — sondern weil der Mensch kein photographischer Apparat ist, der mit objektiver Treue einen Reizkomplex bei jeder Exposition in derselben Weise verarbeitet. Je nach der gerade herrschenden Richtung der Aufmerksamkeit, des Interesses, je nach der Stimmung und der Bewußtseinslage werden wir ganz verschiedene Eindrücke von genau dem gleichen Gegenstande empfangen.

Hier ist ein Problem aufgedeckt, das der früheren Malerei fremd war. Selbstverständlich steckt in jedem Bild das individuelle Temperament des Malers darin, und diese Entdeckung ist keineswegs neu. Man braucht sich bloß des bekannten Versuchs der drei Nazarener zu erinnern, welche gleichzeitig dieselbe Landschaft malten und hinterher

[1] Womit nicht behauptet sein soll, daß dies auch der wahre Bildzweck sei.

fanden, daß sie dennoch drei verschiedene Bilder gemalt hatten. Die Impressionisten gar erklärten ganz grundsätzlich, daß sie die Wirklichkeit gesehen durch ein Temperament malten. Dieser Satz ist aber mißverständlich und nur begrenzt richtig. Die impressionistische Maltechnik, hingegen schon nicht die neo-impressionistische, erlaubt in der Tat die energische Äußerung des individuellen Temperaments. Diese Maltechnik wird jedoch erst angewendet gegenüber einem Weltbild, das durch eine bestimmte Sehtechnik gewonnen wird. In dieser bestimmten Seheinstellung aber sucht der Impressionist die gegenüberstehende Wirklichkeit möglichst objektiv zu erfassen, genau wie es alle frühere Malerei getan hatte[1]. Die impressionistische Sehweise ist freilich nicht diejenige, welche für das Erkennen der Gegenstände günstig ist. Grob gesprochen liegt es so, daß die Seheinstellung des praktischen Lebens, welche von der vorimpressionistischen Malerei im ganzen unverändert übernommen wurde, möglichst erkennbare Bilder der Wirklichkeit liefert, die impressionistische Einstellung hingegen Bilder größten farbigen Reichtums. Beide aber gehen auf eine getreue, objektive Erfassung der Wirklichkeit aus, so wie sie sich unter den Bedingungen der beiden verschiedenen Einstellungen darbietet. Der Impressionismus behauptet zwar, Temperamentsmalerei zu sein, in Wahrheit jedoch ist er „naturalistisch". Es wurde früher[2] erörtert, mit welchen Vorbehalten diese Bezeichnung richtig ist, da der Naturalismus für alle wirklichen Künstler nur eine erste Stufe ist, auf der dann die formalen Motive wirksam werden. Aber diejenige Umgestaltung der Wirklichkeit, welche der künstlerische Formalismus vornimmt, ist eine ganz andere als diejenige, welche durch das Einströmen der individuellen Momente verursacht wird. Auch der Impressionismus ist beherrscht von dem Willen zur Treue gegenüber der Wirklichkeit, und diese Objektivität bedingt eine Vernichtung der individuellen Elemente im „Eindruck". Zur Isolierung des Einzeleindrucks in der ganzen Fülle seiner Individualität kommt es nie, und das ist jetzt die Frage: gibt es eine Methode, die so etwas leistet?

Einen Schritt in Richtung des gesuchten Ziels bedeutet es schon, wenn der Impressionismus mit steigender Reife immer deutlicher danach strebt, ein Stück Wirklichkeit so wiederzugeben, wie es unter ungefährer Festhaltung eines einzigen Fixationspunktes erscheint, so daß also das Bild ein Zentrum relativer Klarheit besitzt und herum einen Hof zunehmender Verschwommenheit. Während man früher den gegenüberstehenden Ausschnitt der Wirklichkeit in der impressionistischen Einstellung gleichsam von links nach rechts abgesucht und die dabei gewonnenen Ansichten so nebeneinander gesetzt hatte, daß alle Stellen des Bildes, die in der gleichen Entfernung vom Beschauer erscheinen, die gleiche gegenständliche Klarheit zeigen. Aber auch damit ist nichts wesentliches an der Gesamthaltung geändert. Der Wille zur objektiven, apparathaften Treue bleibt erhalten, das Sehen ist noch immer — wie der Expressionist empfindet — zu einer „mechanischen Aufnahme" degradiert. Die Einschaltung der individuellen Momente ist erst dann erreicht, wenn man an die Stelle des Wahrnehmungsbildes das Vorstellungsbild der Wirklichkeit treten läßt. Dieses ist niemals eine bloße Spiegelung der Wirklichkeit, es erweist sich stets als die höchst individuelle Vorstellung, welche ein Mensch von einem Stück Wirklichkeit hat.

Die Behauptung, daß die Expressionisten Vorstellungsbilder malen, kann freilich vorläufig nicht bewiesen werden, da es der wissenschaftlichen Psychologie fast völlig an einer Phänomenologie der Vorstellungen fehlt. Es bleibt also nichts übrig, als gelegentlich

[1] Diese Sätze finden ihre Begründung im ersten Kapitel des Buches.

[2] Siehe wieder das erste Kapitel.

Selbstbeobachtungen zu machen und auf das Aussehen der Vorstellungs- und Erinnerungsbilder zu achten, welche man von irgendwelchen Gegenständen hat. Man wird dabei feststellen, daß die Vorstellungsbilder vorwiegend flächig sind, daß die Tiefendimension fehlt oder undeutlich ist, und man wird dabei an die „Unräumlichkeit" expressionistischer Bilder denken. Ferner ist die Farbigkeit bei vielen Vorstellungen stark herabgemindert, in anderen, wie den „phantastischen Gesichtserscheinungen", welche Johannes Müller beschrieben hat, „unnatürlich" erhöht — und man wird für beide Fälle Parallelen unter den expressionistischen Bildern finden. Viel wesentlicher aber sind andere Verschiebungen. Der wahrgenommene Komplex erfährt im Vorstellungsbild eine Gliederung in Teile verschiedener Auffälligkeit, das Vorstellen nimmt eine Auswahl am Wahrnehmungsinhalt vor. An einem Gesicht sind etwa Kinn und Mund Teile stärkster Auffälligkeit; daher erscheinen sie im Vorstellungsbild in voller Konkretion, mit allen ihren Einzelheiten; die rechte Wange und die linke Augenbraue bilden sich schon mit herabgeminderter Deutlichkeit ab, und noch andere, für das erkennende Sehen vielleicht wichtigere Teile treten völlig zurück und werden zu einfachen Flächen unsicheren Umrisses, mit einem Wort: Das Vorstellungsbild eines Gesichtes kann einem expressionistischen Porträt ähnlich werden. Und wer auf die Erinnerungsbilder achtet, welche er von engen Großstadtstraßen oder von hohen Räumen hat, wird bald merken, weshalb die Expressionisten Häuser und Innenräume mit schiefen, statisch unmöglichen Wänden darstellen. Nun wird auch klar, woher die seltsame Neigung vieler Expressionisten stammt, die Dinge so zu malen, als seien sie schräg von oben gesehen. Psychologische Untersuchungen haben feststellen können, daß gerade dies ein häufiges Charakteristikum der Vorstellungsbilder ist. Der Grund wird wohl darin zu suchen sein, daß bei dieser Sehrichtung ein großer Teil der verwirrenden Überschneidungen fortfällt, welche beim Blick von vorn die Überschaubarkeit und gegenständliche Klarheit des Vorstellungsbildes beeinträchtigt.

Der „expressionistische" Charakter des Vorstellungsbildes tritt freilich erst dann hervor, wenn man sich bemüht, einen größeren Komplex simultan vorzustellen. Wir sind immer nur fähig, relativ wenige Elemente gleichzeitig aufzufassen; dies ist die „Enge des Bewußtseins", welche die Spannweite der Wahrnehmung, des Denkens und besonders des Vorstellens bestimmt. Gewöhnlich verfahren wir deshalb so, daß wir uns die Teile etwa eines Gesichtes nacheinander vorstellen, und dann fehlen die Verzerrungen. Im übrigen haben viele Menschen überhaupt gar nicht die Möglichkeit des anschaulichen Vorstellens. Diese ist im wesentlichen auf den Typus der Visuellen beschränkt, dem ja die Maler wohl stets angehören.

Also Vorstellungen von Gegenständen sind für eine Anzahl der Expressionisten das eigentliche Objekt der Darstellung. Solche expressionistischen Bilder vertreten daher nicht die äußere Wirklichkeit, wie die Bilder der früheren Malerei, sondern sie vertreten die Vorstellungen von der Wirklichkeit. In den Vorstellungsbildern ist sozusagen ein natürliches Vorkommen der expressionistischen Verzerrungen aufgefunden. Die Maler der Vorstellungsphänomene bilden eine bestimmte Schicht der Erscheinungen ziemlich getreu ab. Diese Einsicht ist nicht ganz leicht zu erlangen, da wir gewohnt sind, unsere Vorstellungen nur als Vorstellungen von etwas zu nehmen. Will man beobachten, wie eine „Vorstellung an sich" aussieht, so muß man sie ihrer Zeichenfunktion berauben, die Aufmerksamkeit muß am Vorstellungsbild selbst haften bleiben, statt es immer nur als Hinweis auf den vorgestellten Gegenstand zu benutzen.

Das Vorstellungsbild eines Gegenstandes ist gegenüber dem Wahrnehmungsbild des Gegenstandes individuell, es ist das Resultat eines psychischen Vorgangs und daher von

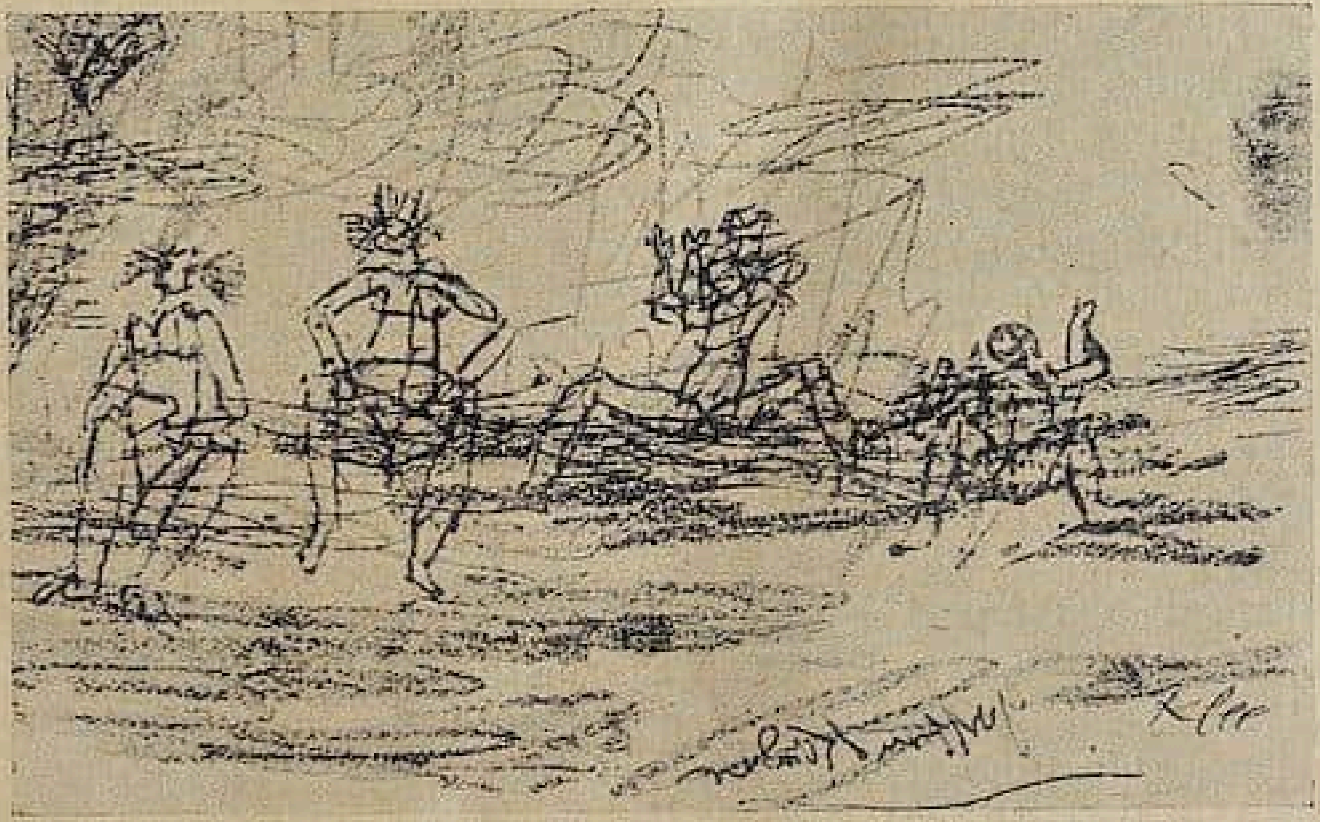
dem Medium abhängig, in dem dieser verläuft. Der Gegensatz zwischen Expressionismus und Impressionismus läßt sich begreifen als eine Verschiebung des Ansatzpunktes der individuellen Momente im Darstellungsprozeß. Beim Impressionisten ist der Aufnahmevorgang mechanisch, objektiv treu, die Wiedergabe des Gesehenen individuell. Die individuellen Kräfte greifen also an auf dem Wege vom Auge zur Hand. Beim Expressionisten ist der Aufnahmevorgang selbst schon ein individueller Akt, die Wiedergabe hingegen einfache, mechanische Reproduktion. Die impressionistische Kunst ist daher Natur, gemalt von einem Temperament; die expressionistische: Natur, vorgestellt von einem Temperament.

Und auch diese Methode erfährt eine Erweiterung, welche den Bereich des Künstlerischen noch schroffer von der naturalistischen Wirklichkeitsdarstellung abrückt. Die Wahrnehmung muß sich an die räumliche Lagerung der Dinge in der Natur halten, und ihre Unfähigkeit, einen größeren Komplex gleichzeitig aufzufassen, ersetzt sie durch eine planmäßige Sukzession von Sehakten, die zum konstruktiven Aufbau des Bildes aus lauter Einzelansichten führt. Auch in der Vorstellung gibt es häufig eine Sukzession der Teile, doch diese ist nicht planmäßig wie bei der Wahrnehmung. Den Einzelvorstellungen von einem größeren Komplex fehlt der gesetzmäßige Zusammenhang, sie sind nichts als unvollständige Bruchstücke. Trotzdem erscheinen sie als zusammengehörig und zwar deshalb, weil das Bewußtsein von der gemeinsamen repräsentativen Funktion der disjunkten Teile die fehlende, räumliche Ordnung ersetzt. Auf diese Weise erklären sich die bekannten Dorfbilder, welche in seltsamem Durcheinander das ganze charakteristische Inventar eines Dorfes in Bruchstücken enthalten. Die Darstellung geschieht sozusagen im Telegrammstil; jede Logik in der Verteilung der Akzente hat aufgehört, es ist schlechterdings alles betont. Der Maler gibt einfach die Vorstellungen wieder, welche in ihm auftauchen, wenn er an ein Dorf denkt, und oft nicht einmal in der eigentümlichen „Unwirklichkeit“ der Vorstellungsbilder, sondern mit primitiver Deutlichkeit. Die intellektualistische Tendenz dieser Kunst verrät sich noch in einer kleinen Einzelheit. Der Nichtkünstler ist gewohnt, die Dinge mit einem Namen zu benennen. Für den Maler verwandeln sich diese Namen selbst in anschauliche Symbole. Man darf sich daher nicht wundern, wenn im Porträt eines Musikers neben einem seltsam verstümmelten Schädel und einer halben Hand mit dem Cellobogen eine ausgeschriebene musikalische Figur steht unter Fortlassung aller anatomischen und räumlichen Zusammenhänge. Man braucht diese Art Kunst nicht zu lieben, man wird aber zugeben müssen: „Ist dies schon Tollheit, hat es doch Methode“.

Und nun ein letzter Schritt: Das Vorstellungsbild wird immer formloser, löst sich immer mehr auf in eine Fläche, die mit bloßen „Farbigkeiten“ erfüllt ist. Wieder also der Übergang in die „abstrakte Malerei“. Beherrschte aber früher der konstruktive oder der emotionale Drang die Gestaltung, so nähern sich jetzt die Bilder dem Charakter von subjektiven Augenerscheinungen. Die Anknüpfung an physiologische Phänomene bedeutet an sich kein Werturteil. Dieses muß eben vor jedem Kunstwerk neu gewonnen werden, ganz gleichgültig, von welchem Standpunkt aus und mit was für Mitteln es geschaffen wurde.

Der Expressionismus zeigt in jeder seiner Richtungen eine Abkehr von der Wirklichkeit und hat darin eine gewisse Verwandtschaft mit der Romantik. Und da die Romantik eine allgemein-menschliche Krankheit ist, so wurden mit dem Aufkommen des Expressionismus auch die zurückgedrängten, romantischen Strömungen wieder lebendig. In Wahrheit aber ist der Expressionismus völlig unromantisch. Die Romantiker fliehen

in eine bessere Welt, weil das wirkliche Leben ihnen lebensarm scheint. Sie sehnen sich nach Fülle und Reichtum des Erlebens, und dazu kommt noch, bei den geringeren unter ihnen, eine krankhafte Lebensschwäche, die den Traum über die Wirklichkeit stellt. Der Expressionist hingegen verläßt die Wirklichkeit, nicht weil sie ihm zu arm, zu eintönig ist, sondern weil sie bloß natürlich objektiv, anstatt künstlerisch subjektiv ist. Das natürliche Erlebnis, welches der Romantiker intensivieren will, ist für den Expressionisten gerade das wahrhaft Unkünstlerische. Seine Arbeit ist Umformung der Wirklichkeit, bis aus der Naturgestalt die Kunstgestalt geworden ist. Die Naturerscheinung ist in ihrem Sein durch außersubjektive Gesetze bestimmt, die Seele muß gleichsam erstarren, wenn sie diese objektiven Gebilde in sich aufnehmen will; während die Kunstgestalt vermenschlichte Natur ist, der die Seele sich zuwenden kann, ohne ihre freie Beweglichkeit aufzugeben. Die Methode der Expressionisten mußte darin bestehen, daß „Symbole" gebildet wurden, das heißt, wie wir sahen, Wiedergaben eines Stückes Wirklichkeit, die nur sehr wenig Naturwahrheit enthalten, dafür aber der Subjektivität einen weiten Spielraum lassen. Ein paar Wege der Symbolfindung sind hier aufgedeckt worden, möglicherweise gibt es noch ganz andere. Im Wesen der expressionistischen Gesinnung liegt es, daß diese Symbole, so „subjektiv" sie auch schon selbst sein mögen, immer noch eine individuelle Ausgestaltung erfahren. Ein Naturalismus der Vorstellungsbilder z. B. wäre ebenso unexpressionistisch, wie jede andere Form des Naturalismus. Die bisher fehlende Phänomenologie der Vorstellungen kann also nicht durch eine einfache Beschreibung expressionistischer Bilder nachgeholt werden; abgesehen davon, daß im einzelnen Bild sich oft verschiedene Wege der Symbolfindung kreuzen. Die Ausgestaltung der Symbole geschieht entweder nach dem Schema des Kubismus oder nach allgemein-formalen Gesichtspunkten, die ja in jeder guten Kunst vorhanden sind. In einem gewissen Sinne ist schließlich alle wirkliche Kunst „Symbolkunst"; nur wurden früher „naturalistische Symbole" verwendet, jetzt aber solche, deren Form durch psychologische Gesetzmäßigkeiten bestimmt wird. Im übrigen mögen bei der Ausgestaltung der expressionistischen Symbole Motive mitwirken, die sich bisher einer klaren Erkenntnis entziehen.



Paul Klee. Gassenkinder. Lithographie. 1912 118.

DER KUNSTSAMMLER
Von Sammelwesen und Kunstereignissen

Die Frankfurter Kunstmesse und ihr neugeplantes Versteigerungs-Unternehmen

Mit zwei ganzseitigen Abbildungen

Aus dem deutschen Zusammenbruch wuchs als eine der ersten volkswirtschaftlichen Neuschöpfungen die Frankfurter Messe hervor. Ihr angegliedert waren von Anfang an die Kunstausstellungen des deutschen Kunsthandels. Die erste im Palais Oppenheimer, die zweite im Römer. Der wachsende Erfolg ermutigte die Leitung der Kunstausstellungen, fortan Frankfurter Kunstmesse genannt, das Unternehmen wesentlich zu erweitern. Die beiden ersten Kunstmessen waren im Grunde ausschließlich Ausstellungen aus dem Besitz des Kunsthandels, die, geschmackvoll dargeboten, fast mehr zur genießenden Betrachtung als zum Geschäfte einluden. Deutlich kommt diese Grundstimmung in der Besprechung Franz Rieffels in der Frankfurter Zeitung zum Ausdruck:

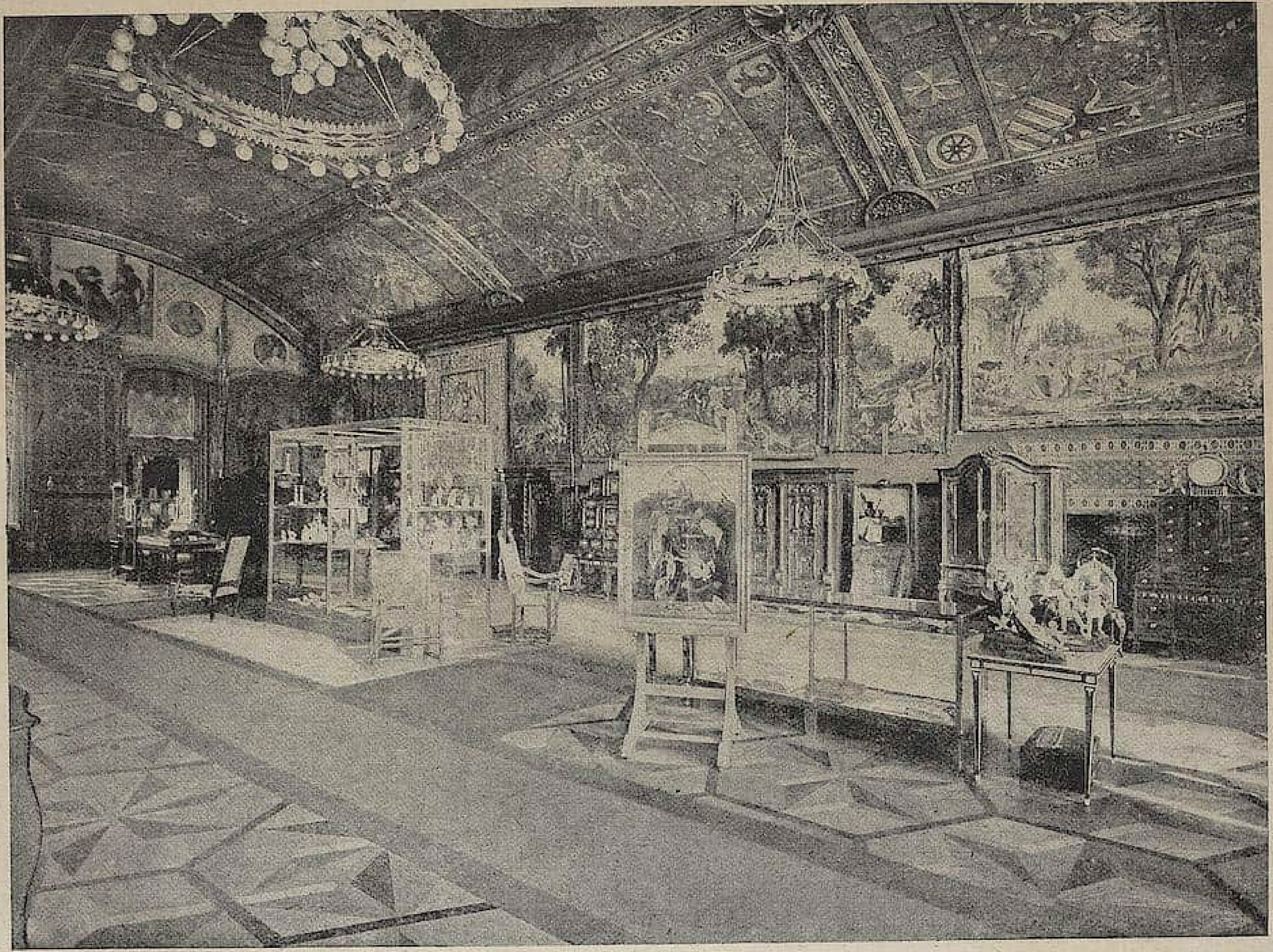
„Ein ansehnliches Aufgebot von Werken der Plastik und Malerei hat sich in den Hallen und Sälen des Römers versammelt. Es ist ein hoher Genuß, die mit Kunst jeder Art festlich gefüllten Räume zu durchwandern, durch das Halbdunkel der Hallen über die breite Treppe mit dem malerischen Ausblick auf den Hof und die hortensiengeschmückten Altanen des Nebenbaues in die Prunksäle des ersten Stockwerkes zu schreiten. Kein Museum, mag es noch so reich an Meisterschöpfungen ersten Ranges sein, gibt dieses Hochgefühl kunstgeschmückten Lebens. Einem solchen Rausch der Schönheit sich hinzugeben, seine Augen halb unbewußt an gepflegter Kunst zu weiden, ist eine Wonne... Aber für den Berichterstatter bleibt hier nicht Zeit, sich staunend zu ergötzen. Er muß sich zur Ordnung rufen, um aus der Menge alles Sehenswerten und Schönen einige besonders beachtbare Bildnerei und Malerei herauszulesen. Dabei mag es die überwältigende Masse immerhin verschulden, daß ein Stück zu kurz kommt. — —

Es ist erstaunlich, in wie kurzer Zeit Dr. Lübbecke diese bewundernswert zusammengebrachte und eingeordnete Ausstellung hergerichtet hat. Erstaunlich und des größten Dankes wert, den ihm denn auch der Strom der Besucher durch die Tat zollt. Schade, daß sie nur so kurze Zeit dauern soll. Aber die Kurzlebigkeit ist vielleicht eine Tugend alles Schönen."

Unbestritten waren die Ausstellungen der Kunstmesse der Höhepunkt aller Veranstaltungen der jungen Frankfurter Messe.

In Zukunft soll sich die Frankfurter Kunstmesse noch mehr in den Meßgedanken hineinwachsen, der auf dem geschäftlichen Güteraustausch sich aufbaut, ohne darum ihrer bisherigen künstlerischen Tendenz zu entraten.

Diese Steigerung ins rein Geschäftliche soll die Aufnahme großer Kunstauktionen erbringen, die im Anschluß an die Kunstausstellung stattfinden werden. Die Aus-



Kunstmesse Frankfurt a. M., Frühjahrsmesse 1920. — Blick in den Kaisersaal des Römer.

ſtellungen der Frankfurter Kunſtmeſſe werden in Zukunft Material zweierlei Art umfaſſen:

1. Kunſtwerke, die nur ausgeſtellt, alſo nicht verſteigert werden. Zu dieſer Abteilung ſind nur Kunſtwerke aus Händlerbeſitz zugelaſſen.
2. Kunſtwerke, die ausgeſtellt und verſteigert werden.

Zugelaſſen zu dieſen Verſteigerungen ſind Kunſtwerke jeder Art aus jedem Beſitz, alſo aus Händler- und Privatbeſitz. Grundbedingung für die Zulaſſung der Ausſtellung und Auktion iſt unanfechtbare Qualität.

Im Gegenſatz zu ſonſtigen Kunſtverſteigerungen, die oft Ware aller Art, ohne Rückſicht auf die Qualität annehmen, werden die Frankfurter Kunſtmeſſen nur Kunſtwerken offen ſtehen, die der vorhergehenden Prüfung durch das Sachverſtändigen-Kollegium ſich unterwerfen. Dieſem Kollegium gehören an:

1. Dr. Fried Lübbecke, Direktor des Meßamtes, Leiter der Kunſtmeſſe;
2. Prof. Dr. Bernhard Müller, Direktor des hiſtoriſchen Muſeums zu Frankfurt a. M.;
3. Prof. Dr. Robert Schmidt, Direktor des Kunſtgewerbe-Muſeums, Frankfurt a. M.;
4. Prof. Dr. phil. et jur. Georg Swarzenſki, Direktor des Städelſchen Inſtituts und der ſtädtiſchen Galerie zu Frankfurt a. M.

Dem Sachverſtändigen-Kollegium iſt ein Taxationsamt angegliedert, in dem drei Vertreter der bedeutendſten Frankfurter Kunſthandlungen fungieren. — Die Verſteigerung ſelbſt wird perſönlich von Herrn Hugo Helbing, Frankfurt a. M.-München ehrenamtlich geleitet.

Der Verſteigerungskatalog beruht auf den Angaben der Beſitzer, wird aber durch die Feſtſtellungen des Sachverſtändigen-Kollegiums ergänzt. Er wird anfangs September an die in Frage kommenden Sammler und Kunſtfreunde des In- und Auslandes unentgeltlich verſandt[1].

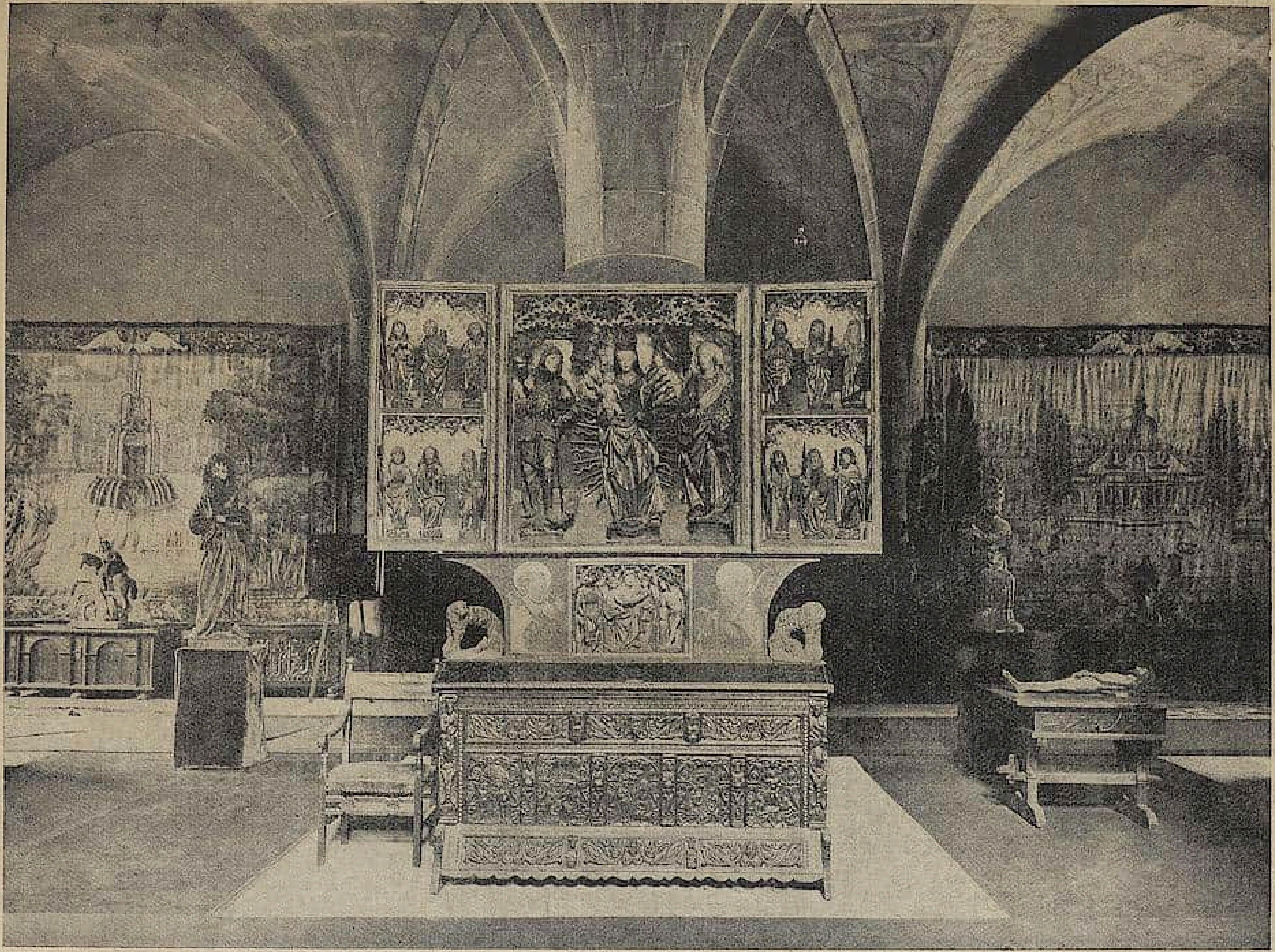
Die Ausſtellung in den Feſträumen des Römers wird bereits einige Tage vor Beginn der eigentlichen Meſſe am 25. September eröffnet, um all denen, die die Meßtage ſcheuen, Gelegenheit zur ruhigen Beſichtigung zu geben. Die Verſteigerung ſelbſt fällt in die letzten Meßtage vom 7. bis 9. Oktober und findet im Kaiſerſaal des Römers ſtatt.

Ein weſentlicher Teil des erzielten Gewinnes fließt der Kunſtpflege der Stadt Frankfurt zu.

Zweifellos iſt das Frankfurter Unternehmen geeignet, dem Kunſthandel ganz neue Wege zu eröffnen. Die Meſſen bringen zahlreiche kaufkräftige Vertreter der Induſtrie und des Handels auch aus kleinen und mittleren Städten nach Frankfurt. So waren bereits die erſten Kunſtausſtellungen der Frankfurter Meſſen beſondere Anziehungspunkte des jungen Unternehmens, die zu beſuchen kaum einer der Tauſende von Meßfremden verſäumte.

Dieſe neuen Käuferſcharen dem Kunſthandel zugeführt zu haben, iſt bereits heute eines der Hauptverdienſte der Frankfurter Kunſtmeſſe. Der Kunſthandel hat daher allen Grund, das Unternehmen zu unterſtützen. Hinzu kommt, daß wirklich erſte Kenner hinter der Sache ſtehen. Die Gewißheit, nur wirklich gute Kunſtware erwerben zu können, wird manchen zu den Auktionen führen, der ſonſt ſolchen fernbleibt, und auch den Verkäufern bietet ſich hier eine vorzügliche Gelegenheit, auf reellſter Baſis die zu

[1] Wie das Meßamt mitteilt, müſſen die zur Auktion beſtimmten Werke bis ſpäteſtens 15. Auguſt bei der Kunſtmeſſe Frankfurt, Römer eingeliefert ſein.



Kunstmesse Frankfurt a. M., Frühjahrsmesse 1920. Blick in die große Halle des Erdgeschosses im Römer.

realisierende Ware auf den Markt zu bringen. Schließlich spricht für das Gelingen dieses neuen Unternehmens nicht zuletzt die vorzügliche geographische Lage Frankfurts und ihre unmittelbare Nähe an dem besetzten Gebiet des Westens. Mit Bewunderung stellt schon jetzt der unbefangene Betrachter, der in die alte Reichsstadt kommt, die Tatsache eines glänzenden Aufschwunges auf dem Gebiet der Kunstpflege und des Kunsthandels fest. Neue und bedeutende Firmen haben sich hier in den letzten zwei Jahren aufgetan und auch das Ausstellungswesen bewegt sich neuerdings auf einem nicht zu unterschätzenden Niveau. So hat es in der Tat den Anschein, als wollte sich Frankfurt nach und nach jene führende Rolle im deutschen und internationalen Kunstleben sichern, auf die andere Städte, die, wie etwa Köln ähnlich berufen gewesen wären, die neue Mittlerrolle zu übernehmen, aus Engherzigkeit und Unverstand längst verzichtet haben.

Die neuen Kunstauktionen der Frankfurter Messe haben aber neben allen Vorteilen, die sie gerade dem deutschen Kunsthandel für den Verkauf seiner Ware bieten, noch einen großen ideellen und praktischen Nutzen für die deutsche Kunstpflege. Denn ihr Erlös fließt nicht in die Taschen des einzelnen Unternehmers, sondern kommt den städtischen Sammlungen, dem Neuaufbau des Frankfurter Kunstlebens im weitesten Sinne zugute. Gelingt es aber den berufenen Persönlichkeiten, die an der Spitze dieses Unternehmens stehen, das Vertrauen weitester Kreise für den Gedanken und die Qualität dieser zweimal jährlich stattfindenden Versteigerungen der Kunstmesse zu gewinnen, dann wird auch das Ausland nicht zurückstehen, sich vielmehr sehr schnell daran gewöhnen, einen Teil seines Bedarfs an erstklassiger Ware regelmäßig in Frankfurt zu decken.

Geeignetere Räumlichkeiten für den genannten Zweck besitzt kaum eine andere Stadt, als sie Frankfurt in seinem alten Römer bereithält. Die hier wiedergegebenen Abbildungen, die einige Räume der letzten Kunstmesse im Bilde festhalten, vermitteln von ungefähr einen Eindruck auch von dem, was für den Spätherbst wieder in Frankfurt zu erwarten steht. Die neue Idee ist gut und deshalb hoffen wir auf vollstes Gelingen. G. B.

Eine Tiergruppe aus Kasseler Porzellan

Mit einer Abbildung — *Von ROBERT SCHMIDT*

Zu den am wenigsten bekannten deutschen Porzellanmanufakturen des 18. Jahrhunderts gehört die 1766 angelegte landgräflich hessische Porzellanfabrik zu Kassel. Während ihres 22jährigen Bestehens hat sie es allerdings nie zu besonders hoher künstlerischer oder wirtschaftlicher Leistungsfähigkeit bringen können; da ihr Absatz auf das eigene, nicht allzugroße Land beschränkt war, ist sie — wie so manche andere ihrer Schwesteranstalten — stets ein Sorgenkind der Staatsfinanzen geblieben und hat ihre Unkosten nie aus eigener Kraft decken können. Über ihre äußeren Schicksale sind wir im allgemeinen unterrichtet durch die archivalischen Forschungen A. von Drach's, die er unter dem Titel „Fayence- und Porzellanfabriken in Alt-Kassel" 1891 im „Hessenland" (Zeitschrift für hessische Geschichte und Literatur) veröffentlicht hat. Die künstlerische Wirksamkeit der Manufaktur ist aber leider bisher nicht in ausführlicher Weise zusammenfassend gewürdigt worden. Wenn sie sich auch sicherlich nicht als bedeutend herausstellen wird, so wäre — bei dem großen Interesse, das heute allen Porzellanerzeugnissen des 18. Jahrhunderts entgegengebracht wird — eine Zusammenstellung ihrer Werke doch eine sehr dankenswerte Aufgabe. Bis jetzt sind wir daher nur auf zufällige Einzelpublikationen angewiesen, zu denen diese Zeilen einen kleinen Beitrag bringen sollen.

Die hier abgebildete, in der Literatur meines Wissens bisher nicht erwähnte Leopardengruppe (im Besitz des Herrn Heinrich Moritz in Frankfurt a. M.) glaube ich den Arbeiten der Kasseler Fabrik zurechnen zu dürfen. Die 16 cm hohe, 23 cm breite Gruppe ist farbig bemalt; sie trägt unter dem Boden nicht die übliche Kasseler Blaumarke, sondern nur die beiden eingeritzten Buchstaben I. H. Daß diese Buchstaben nichts mit der häufigen Ritzsignatur Frankenthaler Porzellane zu tun hat, bestätigt von vornherein die kaltweiße Farbe der Masse, die völlig von der wärmeren gelblichen Frankenthaler Masse verschieden ist. Des Rätsels Lösung, nämlich die Kasseler Provenienz, scheint mir nun durch zwei Tatsachen gegeben zu sein. Erstlich besitzt das Kasseler Museum die — bis auf geringfügige Kleinigkeiten und den größeren Maßstab — völlig gleiche Gruppe aus dem gelblich-weißen Steingut der bekannten Steitzischen sog. „gelben Steinfayence"-Fabrik, in deren Inventar von 1774 ausdrücklich eine Leopardengruppe von einem liegenden und einem stehenden Leoparden aufgeführt wird[1]. Man wird als sicher annehmen dürfen, daß Steitz die Modelle zu solchen Gruppen nicht in weiter Ferne gesucht hat, sondern sich der nächstliegenden bediente, zumal seine Bestrebungen sich des besonderen landesherrlichen Interesses zu erfreuen hatten. Also wird man an ein Vorbild aus Kasseler Porzellan denken dürfen, um so mehr als in einem Warenverzeichnis der Manufaktur vom Juli 1776 „viele Tiergruppen und einzelne Tiere" genannt werden[2]. In unserem Falle aber ist das Verhältnis der Steingutgruppe zu der Porzellangruppe ein noch engeres; ein genauer Vergleich beider zeigt nämlich, daß sie aus ein und derselben Form hergestellt worden sind. Daß die Steingutgruppe um etwa den vierten Teil größer ist, erklärt sich daraus, daß das Steingut nur sehr wenig, das Porzellan aber sehr stark im Brand schwindet. Im übrigen ergeben sich die ganz unwesentlichen Unterschiede, z. B. die andere Stellung des Schweifes, aus dem Zusammensetzen der

[1] v. Drach, a. a. O. S. 150.
[2] a. a. O. S. 139.

Figuren aus verschiedenen Einzelformstücken, wobei natürlich immer kleine Divergenzen sich ergeben.

Sieht man sich nun nach dem Künstler um, der als Modelleur unserer Gruppe in Betracht kommen könnte, so stößt man zuerst auf den Namen des Bossierers Frutt aus Kelheim, der nach Drachs Angaben eine Reihe von Tieren und Tiergruppen hergestellt hat. Jedenfalls aber stammt unsere Gruppe nicht von dessen Hand her; vielmehr werden wir richtig gehen, wenn wir die eingeritzten Buchstaben I H als Signatur des Modelleurs betrachten. Es gibt nun wirklich eine Lösung des Monogramms, da nämlich gleich im ersten Jahre des Bestehens der Manufaktur ein Franz Joachim Heß (auch Joachim Hesse genannt) aus Fulda als „Poussirer" angestellt war, mit einem Monatslohn von 15 Thlr. Er war in der Kasseler Manufaktur vom 15. September 1766 an tätig und wurde im darauffolgenden September verabschiedet, verblieb aber in Kassel[1]. Auf keramischem Gebiet war er bereits längere Zeit tätig gewesen; zu Anfang der 1750er Jahre war er als Bossierer bereits vorübergehend in Fürstenberg beschäftigt, wie wir aus einem Brief von ihm an seinen Vater, den Hof- und Kunstmaler Joh. Fr. Heß in Fulda, wissen[2], und wie weiter aus dem Konzept eines Briefes des Fürstenberger Hofjägermeisters von Langen an Heß' Vater (im Landesarchiv zu Wolfenbüttel[3]) von Ende 1752 hervorgeht, wonach er wegen Schlägereien dimittiert wurde und „nach Wien verreiset sein soll". Durch seinen Vater war er aber auch keramisch schon erblich belastet: dieser war, nachdem er in der Fuldaer Fayencefabrik als Maler tätig gewesen war, 1746 nach Höchst übergesiedelt, wo er als Buntmaler, als Inspektor und auch (1748) als Bossierer erwähnt wird, und kehrte 1750 nach Fulda zurück[4]. Ob der Sohn Franz Joachim Heß nach seinem Weggang von der Kasseler Porzellanfabrik etwa noch weiter für diese gearbeitet hat, oder etwa später in das Steitzische Unternehmen eingetreten ist, ist nicht bekannt.

Jedenfalls aber scheint mir die Möglichkeit, das Monogramm I. H. mit dem Namen des Franz Joachim Heß zu identifizieren[5], sowie die Existenz der Leopardengruppe in Steitzischem Steingut sicheren Grund für die Annahme zu bieten, daß die abgebildete Porzellan-Leopardengruppe ein Erzeugnis der Kasseler Manufaktur ist.

Das Fehlen der Blaumarke (Löwe oder H C) deutet im übrigen vielleicht auch auf eine Entstehungszeit in den ersten Jahren der Fabrik hin, da das ausnahmslose Anbringen der Fabrikmarke scheinbar erst im Jahre 1769 angeordnet, wenn auch nicht immer durchgeführt wurde.

Daß der Modelleur kein Künstler von höchstem Rang war, ist klar ersichtlich; Kändler ebenso wie der Nymphenburger Tierplastiker hätten eine solche Gruppe ganz anders gefaßt und durchkomponiert. Der stehende Leopard hat etwas sehr Starres, um nicht zu sagen Plumpes an sich; das liegende Tier — ein Weibchen — ist aber bedeutend lebensvoller und plastisch interessanter gebildet. Die Farben sind folgende: das Fell der Tiere rotbraun gestrichelt mit schwarzen Flecken; der Bauch weiß mit grauen Flecken.

---

[1] a. a. O. S. 129.

[2] Vgl. Stegmann, Die fürstlich Braunschweigische Porzellanfabrik zu Fürstenberg (1893) S. 24.

[3] Nach freundlicher Mitteilung von Herrn Dr. H. H. Josten in Stuttgart.

[4] Vgl. Zais, Die Kurmainzische Porzellanmanufaktur zu Höchst (Mainz 1887), sowie Brinckmann, Führer durch das Hamburgische Museum (1894) S. 349.

[5] Daß das F seines Vornamens Franz nicht mit in der Signatur erscheint, ist ohne Belang; derartige Ungenauigkeiten und Kürzungen finden sich in den Künstlerbezeichnungen — namentlich den keramischen — des 18. Jahrhunderts allzu häufig.

Leopardengruppe aus Kasseler Porzellan. Bes.: Heinr. Moritz, Frankfurt a. M.

Die Augen zeigen ein kräftiges Gelb um die braune Pupille herum, Zunge und Lefzen ein lebhafteres Rot. Die Schnauzen sind hellbraun mit dunkelbraunen Punkten. Der Sockel ist am Rande und in der Mitte leicht grün und rotbraun staffiert und weist einige plastisch aufgelegte grüne Grasbüschel auf. Seine Unterseite ist hohl mit gekreuzten Stegen. Da bemalte figürliche Arbeiten der Kasseler Manufaktur zu den größten Seltenheiten gehören, dürfte unserer Gruppe auch aus diesem Gesichtspunkte ein besonderes Interesse zukommen.

Sammlungen

Das Erbe Hagelstanges

In Köln hat man jetzt endlich den Mut gefunden, jene Sammlung moderner Gemälde, die der verstorbene Hagelstange mit ebensoviel Enthusiasmus wie Qualitätsgefühl in den letzten Jahren seiner Tätigkeit zusammengebracht, im Wallraf-Richartz-Museum auszustellen. Da früher bereits mit Bestimmtheit verlautete, daß ein Teil dieser Kollektion in dem letzten Kriegsjahre auf Anregung des inzwischen auch verstorbenen Poppelreuther verkauft worden ist, zeigen die noch vorhandenen Bilder lediglich einen fragmentarischen Ausschnitt aus dem ursprünglich vorhanden gewesenen Ganzen, das einmal, rechtzeitig erkannt, bahnbrechend für die Entwicklung hätte werden können. Heute sind die Bilder von Kokoschka (der wundervolle Dent du Midi), Derain, Vlaminck, Kars, Pechstein, van Dongen, Levy u. a. lediglich historisch zu werten. Aber dem Kölner „Klüngel", der in der rheinischen Kunstpflege nachgerade sprichwörtlich geworden ist, soll man es trotzdem nicht vergessen, daß eine der besten Sammlungen moderner Kunst jahrelang der Öffentlichkeit ängstlich vorenthalten wurde, um schließlich als Fragment für den Weitblick ihres Urhebers zu zeugen.

Die Uhrensammlung Otto Baer

Der vor einigen Monaten in Chicago verstorbene Herr Otto Baer, der auch als Deutsch-Amerikaner die Anhänglichkeit an seine Vaterstadt Mannheim bewahrte, hat letztwillig seine sehr wertvolle Sammlung von Taschenuhren dem Mannheimer Altertumsverein für das Vaterländische Museum in Mannheim (Schloß) vermacht. Die Sammlung umfaßt 140 kunstgewerblich wertvolle Taschenuhren aus der Zeit von etwa 1530—1830.

Tapeten-Museum

Unter dem Namen „Tapeten-Museum E. V." wurde mit dem Sitz in Hamburg ein Verein begründet, welcher die Sammlung hervorragender Tapeten und anderer Wandbekleidung alter und neuer Zeit bezweckt, um dieselbe einem kunstgewerblichen Museum anzugliedern. Aus Anlaß der Gründungssitzung fand in der Kunstgewerbeschule eine Ausstellung bedeutsamer Stücke der sich bereits auf über 20000 Blätter belaufenden Sammlung statt, welche einen guten Überblick über die Entwicklung der Tapetenindustrie gab und welche den ungeteilten Beifall aller Besucher fand. Freunde der Tapete, welche sich im Besitz interessanter Tapeten, besonders älterer Zeiten, befinden, werden gebeten, dieselben dem Vorsitzenden des Vereins, Herrn Geh. Rat G. Iven, Hamburg 1 oder dem Schriftführer, Herrn Herm. Brandt, Berlin N., Barfußstr. 1 zu übersenden. Beide geben gern Auskunft über das großzügig angelegte Unternehmen und nehmen Anmeldung zur Mitgliedschaft (jährlich M. 24.— Beitrag) entgegen.

Herm. Brandt.

Ein Heimatmuseum für Erlangen

In einer vom Verein für Heimatschutz und Heimatkunde veranlaßten Denkschrift entwickelt Dr. Otto Mitius einen Plan zur Gründung eines Heimatmuseums, dem das Stadtarchiv, eine Bücherei und eine naturkundliche Abteilung angegliedert werden sollen. Von den beiden heute mehr noch als je entscheidenden Grundfragen, der Platz- und der Geldfrage, scheint die erste endgültig und glücklich gelöst werden zu können, wenn die Stadt das Altstädter Rathaus zur Verfügung stellt, das durch verhältnismäßig geringfügige Umbauten den gedachten Zwecken dienstbar gemacht werden kann und auf Grund seiner Lage auch Erweiterungen zuläßt. Die eigentlichen Schwierigkeiten, über die man mit bloßem Optimismus nicht hinwegkommt, beginnen bei der Kostenfrage. Greifbare Unterlagen für eine Bilanzierung sind offenbar nicht vorhanden. Selbst wenn die Stadtverwaltung und der Verein bereit und in der Lage wären, für die laufenden reinen Verwaltungsausgaben einzutreten, so bringt ein solches Unternehmen, ganz abgesehen von den Kosten der bescheidensten Neuerwerbungen, doch so viele unvorhergesehene Einzelausgaben mit sich, daß die ordentlichen Haushaltmittel dafür nicht ausreichen. Woher dann dafür die Mittel nehmen; opferwillige Mäzene gibt es nicht mehr, seitdem der Staat für eine freiwillige Vermögensabgabe nicht mehr äußerliche Anerkennungen als Gegenleistung vergibt. Erfreulich wäre es immerhin, wenn es gelingen würde, das stille Erlangen zu einer Oase in der Wüste des Materialismus der nachrevolutionären Zeit zu machen. Offenbar fehlt es nicht an geeigneten Persönlichkeiten, die diese Aufgabe zu lösen imstande sind. Die materiellen Schwierigkeiten scheinen mir aber doch recht erheblich, wenn man einen lebensfähigen und entwicklungssicheren Organismus schaffen will.

Otto Pelka.

Zürich

Im Kupferstichkabinett der eidgenössischen technischen Hochschule sieht man in diesen Monaten eine geschlossene Ausstellung von Philippe de Champaigne, jenem berühmten französischen Porträtisten des 17. Jahrhunderts, dessen

Werke durch die Stecherkunst der Nanteuil, Morin und Edelinck weiteste Verbreitung gefunden haben. So gibt die Veranstaltung in erweitertem Sinne ebenfalls ein vorzügliches Bild von dem Wirken jener französischen Porträtstecher unter Ludwig XIV., die das Bild ihrer Zeit unvergänglich festgehalten haben.

Ausstellungen

Walter Gramatté[1]

Der Generation mit der baumeisterlichen Gesinnung, die streng abgewogene Schwarzweißflächen gegeneinander gesetzt hat, von Formvorstellungen ausgehend zur Verkörperung der Vision gedrungen ist, scheint eine neue Jugend zu folgen, für die das Augenerlebnis nicht mehr das Primäre ist. Der Pendel schwingt nach der entgegengesetzten Seite, die künstlerische Sensibilität wird vom Einfall befruchtet, das Thematische erzeugt die ihm angemessene Form. Das Bild wird nicht aus der sinnlichen Anschauung, sondern aus der begrifflichen Vorstellung geboren.

Unter den jungen Künstlern, die vom Motiv ausgehend ihre Ausdrucksform suchen und finden, steht Walter Gramatté mit an erster Stelle. Goyas spukhaften Vorstellungen konnte er sich nicht ganz entziehen (Kapelle I 1917, ein Puppenspiel 1918, Radierungen), doch war dies für ihn nur ein Umweg, um sich selbst zu finden. Etwas Traumhaft-Unwirkliches geistert hinter seinen Gestalten. Lebensangst flackert in weit aufgerissenen Augen, in hochgesträubtem Haar, in krampfhaft greifenden Händen. Seltsame Tiere schmiegen sich schutzsuchend, ruhebringend an Frauen, die nicht von dieser Welt sind. Irre Augen blicken aus dem Kopf des Mannes, den Häusermassen bedrängen. — „Warten", ist es ein Warten auf Unentrinnbares, auf Schicksal oder Tod? „Qual", „Die große Angst", „Das Kreisen", „Müdesein", „Mit dem Selbstmord spielen", so nennt Gramatté seine Blätter. Gefühlszustände finden ihre Entladung im Schaffen; hinter den Gestalten liegt das Grauen vor dem Namenlosen.

Gramattés Geistigkeit und Einfühlungskraft gibt seinen Illustrationen eine besondere Note. In seinen Lithographien zu Gogols „Mantel" (erschienen als 3. Band der graphischen Bücher bei Gustav Kiepenheuer, Potsdam), zu Tolstois „Lebendem Leichnam", zu Victor Hadwigers „Il Pantegan" (erscheint demnächst bei Axel Juncker, Berlin) ist alles Form und Anschauung geworden und kein ungelöster stofflicher Rest übrig geblieben. Nie Illustration im üblichen Sinn, kaum deutet ein Wort im Buch die Situation an, aber alles ist aus dem Geist der Dichtung geboren, ihr spukhaftes Element wird ins Dämonische gesteigert. Unheimlich geistert das Schwarzweiß, gespenstische Hände greifen aus dem Dunkel, es zuckt um das Licht der Laternen, ballt sich um den Kontur der Gestalten; Häusermassen stürzen hinter der Beamtenschar zusammen, die freudlos und frierend ihrem Tagewerk nachgeht. Wie ein Nachtmar liegt der Tote auf der Bahre. Die Gegenüberstellung von Gramattés und Mark Kallins „Mantel" ist interessant und aufschlußreich. Kallin bleibt in seinen vielfigurigen Kompositionen ganz auf der Oberfläche, ohne daß ihm die Dichtung zum Erlebnis geworden wäre, für ihn steht nichts zwischen den Zeilen. Über Gogol hinausgreifend hat Gramatté den russischen Menschen in seiner Lebensangst und Unfähigkeit, die Wirklichkeit zu meistern, erfaßt, Typen geschaffen.

Das Format der fünf Lithographien zum „Lebenden Leichnam" (erscheint demnächst als Mappe im Verlag von Karl Lang, Darmstadt) ist größer geworden. Trennend steht die weiße Fläche zwischen Mann und Frau. Er entzieht sich ihren Armen, um als Namenloser in die Welt zu gehen. Verzweiflung spricht aus geduckten Linien, aus gebrochenen Silhouetten, aus geisternden Schatten. Das letzte Blatt: der Zusammengebrochene, der von Freunden gestützt wird, ist so groß gesehen, daß die Komposition als Mittelgruppe in Gramattés dunkelfarbiger, schwerblütiger „Kreuzabnahme" wiedererstehen konnte. Rankt sich hier wie im „Mantel" alles gewissermaßen um die Figur des „Helden", so stehen Situationen mit verschiedenem Schauplatz im Mittelpunkt von „Il Pantegan". Bild reiht sich an Bild, hier ist alles Erfüllung geworden.

Gramattés Radiernadel arbeitet mit kühnen lockeren Strichen, in der Lithographie weiß er die letzten Möglichkeiten und Feinheiten herauszuholen, der Holzschnitt gehorcht seinem Wollen noch nicht ganz, und doch ist sein letzter Holzschnitt „Lauschen" — vier Köpfe stehen weiß gegen schwarz, während sich ein fünfter schwarz gegen weiß abhebt — von einer Geschlossenheit und Ruhe bei tiefstem seelischen Ausdruck, der neue Möglichkeiten kündet. Der „Frauenbund zur Förderung deutscher bildenden Kunst" hat das „Lauschen" als Mitgliedsblatt erworben.

Eine Reihe von Zeichnungen von größter Sensibilität ergänzt das Bild des Graphikers. Gramatté droht die Gefahr des Blutlosen, der Überfeinerung; es ist kein Zufall, daß bei dieser

[1] Anläßlich der Ausstellung seiner graphischen Arbeiten im Kunstsalon Maria Kunde, Hamburg.

so ganz von seelischen Zuständen beherrschten Kunst die Landschaft eine nur untergeordnete Rolle spielt. Aber das letzte Jahr hat einen so großen Aufschwung gebracht, aus dem Werk spricht ein so heißes Ringen, daß man mit gespannter Erwartung und hoffendem Vertrauen in die Zukunft sieht. Rosa Schapire.

Kunstausstellung Breslau 1920

Bei der Fülle umfassender Ausstellungen in diesem Jahre ist es unvermeidlich, daß, da man überall von allem etwas haben wollte, selten ein abgeschlossener und aufklärender Eindruck entsteht. So hat auch Breslau in der stattlichen, von Poelzig erbauten Ausstellungshalle das Janusgesicht dieser Darbietungen: Impressionismus und Expressionismus, stark betont und mit großem Geschick und Geschmack durchgeführt, im einzelnen aber selbstverständlich Lücken nicht vermeiden können. Das Ganze entstand im wesentlichen durch das Verdienst des erst ein Jahr im Schlesischen Museum amtierenden Direktors Braune, der von München Geschmack und neuzeitliche Prinzipien nicht nur auf sein Museum (das sehr glücklich umgestaltet erscheint), sondern auf das gesamte Kunstleben der schlesischen Hauptstadt übertragen hat. Daß diese eine starke Anregung zum Modernen hin recht nötig hat, bezeugt das Unverständnis, dem die durchaus maßvolle und unparteiische Ausstellung großenteils begegnet.

Die schöne und starkfarbige Aufmachung der Räume gibt den Ton der Kunstschau an, der durchweg, in Zusammenfassung und Hängen, festgehalten wird. Darin wird den Schlesiern Musterhaftes geboten; und sachlich können sie einen Überblick über die deutsche Kunstentwicklung seit 40 Jahren gewinnen. In anschaulicher Weise sind jeweils ein oder mehrere zusammengehörige Künstler in kleinen offenen Kabinetten zusammengefaßt. So findet man von den Älteren Thoma und Trübner, von den Impressionisten Liebermann, Corinth und Slevogt jeweils mit vorzüglichen Werken beisammen; von den Expressionisten ist zunächst ein großer Saal, sehr einsichtsvoller Weise, der reinen Graphik gewissermaßen als Leitmotiv überlassen: eine herrliche Sammlung von Munch voran, dann Blätter von Heckel, Kirchner, Rohlfs und Lehmbruck. Kokoschka hat ein Kabinett für sich ebenso wie Heckel und Pechstein; Schmidt-Rottluff ist mit Otto Mueller gepaart, Purrmann mit O. Moll (der ebenso wie Otto Mueller und v. Kardorff an der Breslauer Akademie als Professor lehrt). Paul Klee, Kars u. a. haben wieder einen kleinen Raum für sich. Man sieht die Vielseitigkeit und das Bemühen, von allen Seiten das Beste zu bringen, denn es sind recht gute Gemälde wie Zeichnungen da (einzelnes zu nennen, mag sich erübrigen), die sowohl die ältere wie die Kunst der Gegenwärtigen würdig vertreten.

Ebenso steht es mit der Plastik, wo von G. Kolbe, Gaul, Lehmbruck, Scharff, Milly Steger und René Sintenis schöne Stücke erschienen sind. Die Breslauer sind hier durch Th. v. Gosen (den Vertreter der Hildebrand-Schule an der Akademie), Eldracher und Bednorz trefflich vertreten.

Fragt man aber nach dem Nachwuchs unter den Schlesischen Malern, so entspricht das Ergebnis nicht dem Niveau der Ausstellung; kann es nicht entsprechen. Die Auffrischung der Akademie durch Endell, der die erwähnten drei Künstler aus Berlin holte, kann noch keine endgültigen Resultate gezeitigt haben, und daß überragende Talente sich über Nacht eingestellt haben sollten, wäre zu viel verlangt. Schlesien wird vor der Hand wohl seinen Bedarf an Kunst mit den jetzt einheimischen Kräften decken können; vor allem muß auf die vorzüglich schulbildende Kraft von Otto Mueller, dem ehemaligen Brücke-Mitglied, hingewiesen werden, dessen Schüler, in handwerklicher Technik geschult, zur Dekoration von Räumen mehr Gelegenheit finden sollten als bisher. Was von Breslauer Malern angenehm auffällt, bewegt sich in den Gleisen einer anständigen und soliden Geschmackskunst; wofür namentlich Zimbal, G. Staats, P. Grünfeld und Tüpke genannt seien, die sich auch in anderer Umgebung behaupten würden.

Womit aber Breslau wirklich auftrumpfen kann, sind die vier Räume seiner modernen Baumeister (von denen allerdings Poelzig nicht mehr zu Breslau gehört): Endell, Berg und Effenberger, die alle höchst bedeutsame und zum mindesten vornehme Architektur in Photographie und Modell darbieten. P. F. S.

Bildwerke aus Braunschweiger Privatbesitz von 1450—1850

Einen Teil der Fülle älterer Kunstwerke aus Braunschweiger Privatbesitz machte der Lessingbund in Braunschweig durch seine letzte Ausstellung zum ersten Male der Allgemeinheit zugänglich.

Durch diese Ausstellung wurde als Maler zweier sehr reizvoller Damenbildnisse Antoine Pesne festgestellt. Auch Bildnisse von Ludger tom Ring (1580), Denner, Schwarz u. a. wurden entdeckt. Größte Aufmerksamkeit erregte ein sehr ausdrucksvolles Damenbildnis aus der Rokokozeit (1774), gemalt von einem bislang unbekannten

v. Wintergerst. Eine kleine Schäferszene wurde von einigen dem Watteau zuerkannt.

Der Kunstausschuß des Lessingbundes ist unter Mitwirkung der Leitung des Landesmuseums dabei, die Ergebnisse der interessanten Ausstellung festzulegen.

In der Bilderschau wirkte vermittelnd zwischen der älteren Malerei und der des 17. Jahrhunderts eine wundervoll bewegte Landschaft, die Pieter Brueghel zugeschrieben wird. Mit zwei kleinen Studienbildern waren die Italiener Carracci und Guido Reni vertreten. Von Rubens brachte die Ausstellung einen prächtigen ausdrucksvollen Studienkopf eines Apostels. Weitere bemerkenswerte Bilder waren ein kraftvoller Löwenbezwinger flämischer Schule um 1600 und eine Grablegung ähnlicher Art. Von den Holländern fiel besonders eine ausgezeichnete Landschaft mit Kühen von Mommers auf. Die spanische Malerei war durch zwei Bildnisse in der Art des Coello vertreten. Von den Bildern aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts erregte besonders das von Schöners gemalte lebensvolle Bildnis des um 1806 in Braunschweig wirkenden Architekten Peter Krahe Bewunderung.

In einem Glasschrank sah man neben Fürstenberger Porzellan aus der Zeit um 1780 reizvolle Miniaturen von Pesne und Ziesenis.

Das Angebot von Kunstwerken für die Ausstellung war so groß, daß im Herbst eine weitere Ausstellung von älteren Bildern aus Braunschweiger Privatbesitz stattfinden kann. Schr.

Der Genius im Kinde

Unter dem obigen Titel bereitet die städtische Kunsthalle Mannheim und der ihr angegliederte „Freie Bund zur Einbürgerung der bildenden Kunst" eine umfangreiche Ausstellung vor, die das Verhältnis von Kind und Kunst behandeln soll. Der Ausstellungsplan faßt vorläufig drei Hauptteile ins Auge. Der erste Teil ist dem Kinde als Künstler gewidmet. Er zeigt sowohl künstlerische Arbeiten heute bereits Erwachsener, die es zu bedeutenden Künstlern gebracht haben, als solcher, in denen die künstlerische Anlage später erlosch. Er zeigt ferner eine große Auswahl von Arbeiten heute im Kindheitsalter stehender Menschen, wobei möglichst viele Individualitäten von frühesten Jahren an über längere Zeiträume hinaus verfolgt werden sollen. Mannigfaches, für Psychologie und Pädagogik sowie allgemeiner Kunsterkenntnis wichtiges Beobachtungsmaterial soll hier unter verschiedensten Gesichtspunkten zusammengestellt und eventuell später zu wissenschaftlichen Einzeldarstellungen verarbeitet werden.

Der zweite Teil der Ausstellung gilt der Kunst in der unmittelbaren Lebensumgebung des Kindes, also vor allem in Haus und Schule. Hier soll ein gewähltes Material an künstlerisch einwandfreien, d. h. zum eigenen künstlerischen Mitgestalten anregenden Bilderbüchern, Anschauungsvorlagen, Spielzeugen usw. vorgeführt werden, die sich zum Gesamtbild einer vorbildlichen „Kinderstube" und „Schulklassen" zusammenschließen. — Der letzte Teil der Ausstellung gilt dem schwierigen und verzweigten Problem der künstlerischen Erziehung des Kindes, also vor allem des Zeichen- und Modellierunterrichts.

Die Ausstellung kann nur zustande kommen bei tätiger beratender Hilfe aller für die verschiedenen Gebiete in Frage kommenden Kreise, vor allem also der Künstler, soweit sie Arbeiten aus der Kinderzeit bewahrt haben, sodann überhaupt aller Eltern und Erzieher künstlerisch irgendwie begabter Kinder, endlich aller um die Kunsterziehung unserer Jugend bemühten Lehrer und Erzieher. Alle werden um Überlassung ihres Materials, auch um Erstattung von Anregungen und Vorschlägen freundlichst ersucht.

Berlin

Der „Generaldada" Dr. Otto Burchard ladet zur Besichtigung einer Monstre-Dada-Ausstellung in seiner Kunsthandlung ein, in der Arbeiten von Georg Groß, Heartfield, Baargeld, Max Ernst u. a. gezeigt werden. Das Programm der Veranstaltung ist einigermaßen verwirrend, denn es ist nicht leicht, in ihm die „Hellsicht der Einsicht in die Aussicht aller Ansicht über Politik und Wirtschaft, Kunst, Medizin, Sexualität, Erotik, Perversion und Anästhetik" zu entdecken.

Wertvolle Handeinbände zeigt Paul Kersten in den neuen Räumen des bekannten Antiquariats von Edmund Meyer, Potsdamer Str. 28. Besonders erwähnenswert sind der Koran des Brandus-Verlages und die Jenaer Liederhandschrift. K. S.

Chemnitz

In der Galerie Gerstenberger stellt Gustav Schaffer sein in den letzten 15 Jahren entstandenes umfangreiches graphisches Werk aus, das eine interessante, in stetem eifrigen Schaffen fortentwickelte Kurve selbstvertrauenden Ringens darstellt. Schaffer, der heute an der Spitze der Chemnitzer Künstlerschaft und des sich in dieser Fabrikstadt kräftig regenden Kunstlebens steht, kam vom Kunstgewerbe und suchte sich seine eigenen Wege durch langanhaltendes Naturstudium und redliche Handwerksarbeit. Die fast

lückenlose Schau seiner Werke zeigt den Werdeprozeß, den mancher Natureindruck von der Skizze bis zum durchgereiften graphischen Blatte durchläuft, und führt nach verschiedenen Stilwandlungen, die sich mehr in dekorativer Auswertung des Flächenhaften bewegen, zu den Werken der letzten Zeit. Hier erscheint Schaffer als der vollkommen selbständige, zielhafte Charakter, der fernab von dem Getriebe unserer Tage seine Kunst übt, die Kunst, deren Paten die alten Deutschen und die Florentiner des Quatrocento sind. Die Bildniszeichnungen (und vielleicht noch mehr die auf der Ausstellung nicht gezeigten gemalten Porträts) sind vielversprechende Anfänge dieser seiner neuen Schaffensära, die zeigt, daß man wohl auch mit dem steifen Nacken der Selbständigkeit den umgekehrten Weg als den heute üblichen gehen kann, ohne dabei den Ruf der Fortschrittlichkeit einzubüßen. K. Sch.

Düsseldorf

Flechtheim zeigt gegenwärtig die erste große Ausstellung des nachgelassenen Werkes von Wilhelm Morgner. Der Eindruck dieses ekstatischen Ringens eines viel zu früh Verstorbenen ist außerordentlich. Wie sehr das rheinische Publikum an dieser Veranstaltung Anteil nimmt, beweist die Tatsache, daß bereits elf Bilder Morgners in den Besitz erster rheinischer Sammler übergingen. Gleichzeitig mit dieser Ausstellung zeigt das graphische Kabinett von Bergh & Co. eine Auswahl Radierungen, Holzschnitte und Handzeichnungen Morgners.

Mannheim

Der „Freie Bund zur Einbürgerung der bildenden Kunst in Mannheim" stellt gegenwärtig in den Räumen der Kunsthalle Arbeiten der Handwerker- und Kunstgewerbeschule zu Essen aus. Diese unter der Leitung des Architekten Alfred Fischer stehende Anstalt tritt hier zum ersten Male in einer größeren Ausstellung vor die Öffentlichkeit. In zehn Räumen werden Entwürfe, Skizzen, sowie ausgeführte kunstgewerbliche Gegenstände jeder Art vorgeführt, alle beherrscht von dem Streben, Formen zu finden, die unserer aufgeregten Zeit gerecht werden. Die Ausstellung wird damit zu einem lehrreichen Beispiel, wie die Möglichkeiten expressionistischen Gestaltens sich kunstgewerblich auswerten lassen.

Münster

Der Kunstsalon Koch eröffnete seine Räume mit einer Ausstellung des Düsseldorfer Malers Ophey. Ihr folgte zur Zeit eine Sonderschau von Rohlfs und Paula Modersohn.

Berichtigung

In einem Bericht über die Ausstellung der „Vereinigung für neue Kunst" in Frankfurt a. M. (Cicerone, Heft 12, Seite 479) werden kunstgewerbliche Arbeiten der Frau Adda Campendonk als Arbeiten ihres Gatten Heinrich Campendonk besprochen. Der Herrn Dr. F. Hoeber unterlaufene Irrtum sei hiermit richtiggestellt.

Von Künstlern und Gelehrten

Max Klinger, Deutschlands berühmter Bildhauer, Maler und Graphiker, ist am 4. Juli auf seinem Sommersitz bei Naumburg a. S. im Alter von 64 Jahren einer Herzlähmung erlegen. Schon im letzten Jahr lag der Künstler an den Folgen eines schweren Schlaganfalls danieder, so daß damals bereits deutsche Zeitungen etwas voreilig Nekrologe auf Klinger veröffentlichten. Nach seiner Genesung überraschte dann der Künstler die Welt durch die Mitteilung seiner Verheiratung mit einer jungen Leipzigerin. — Über Klinger als Künstler ist an dieser Stelle nichts Wesentliches mehr zu sagen. Er war eine der stärksten Begabungen als Graphiker mehr noch denn als Bildhauer; aber sein Werk war epigonenhaft und wurzelte tief im Boden einer kulturfeindlichen Zeit, deren Untergang wir schaudernd erlebten. Es war nicht Wegweiser in die Zukunft, sondern Ausdruck der Gesinnung seiner Epoche — grausame Dokumentation des Niedergangs und im ganzen fast symbolisch für den notwendigen Zusammenbruch eines übersteigerten Individualismus, der tief im materiellen Gefüge der Zeit verankert war. Die neue Generation hat keine Beziehung mehr zu dem Pseudobarock des „Beethoven" und noch weniger zu der literarischen Manifestation Klingerscher Gemälde. Sie sieht aber mit Verehrung auf die Arbeiten des jungen Klinger, der sich in seinen ersten graphischen Zyklen als eine Begabung nicht gewöhnlicher Art erwies, der leider keine Erfüllung beschieden gewesen ist. — August Stöhr, Begründer und langjähriger Leiter des fränkischen Luitpold-Museums in Würzburg, ist dort im Alter von 51 Jahren Anfang Juni gestorben. Stöhr war von Beruf Architekt, hatte aber früh schon seine besondere Vorliebe der fränkischen Heimatkunde zugewendet. Durch Zusammenfassen verstreuter Sammlungen und glücklicher Neuerwerbungen konnte er 1913 an den Aufbau des städtischen Museums gehen, das nach Anordnung und Inhalt heute eine der besten Provinzsammlungen ist. Mit den beiden Hauptabteilungen

der fränkischen Plastik und der süddeutschen Fayencen ist diese Sammlung seither das lebendigste Zeugnis für die fränkische Kunstgeschichte geworden. Stöhr, der diesem Museum seit 1914 als Direktor vorstand, hat die wichtigsten Ergebnisse seiner Forschung in dieser Zeitschrift und in den Monatsheften für Kunstwissenschaft veröffentlicht. Sein früher Tod bedeutet weit über Würzburg und Franken hinaus einen schweren Verlust; denn dieser bescheidene und kenntnisreiche Mann wird nicht so leicht zu ersetzen sein. — Wilhelm Hausenstein hat infolge des Besitzwechsels der Münch. N. Nachrichten und der damit verbundenen politischen Schwenkung des Blattes, das heute die Politik der Rechtsdemokraten vertritt, die Leitung des Kunstfeuilletons und die Kunstkritik an dieser Zeitung niedergelegt, eine Tatsache, die in allen Kreisen fortschrittlich gesinnter Kunstfreunde nur lebhaftestes Bedauern auslösen wird. — Emy Roeder-Garbe, über die der Cicerone in Heft 11 einen illustrierten Beitrag veröffentlichte, ist bei der diesjährigen Preisverteilung der Akademie der Künste in Berlin der Preis der Rohr-Stiftung zuerkannt worden. — Dr. Werner Noack aus Gießen, ein jüngerer Kunsthistoriker, der längere Jahre Mitarbeiter von Prof. Goldschmidt-Berlin war, ist als Assistent dem städtischen Museum in Erfurt verpflichtet worden.

Alte und neue Graphik

Unter Leitung von
Dr. Karl Schwarz, Berlin W. 30,
Aschaffenburger Str. 20.

Graphik in Köln

Eine Ausstellung englisch-amerikanischer Graphik Ende des 19. Jahrhunderts bringt in diesem Monat der Kunstsalon Abels in Köln.

An erster Stelle seien die Meister Seymour Haden, Alfons Legros und Mac Nell Whistler genannt, die mit prachtvollen Arbeiten vertreten sind. Dann folgt J. Pennell mit über 40 Radierungen feiner Industriemotiven von Duisburg, Ruhrort, New York, Cincinati, Panamakanal usw. Sehr interessant sind seine 1914 entstandenen Lithographien mit Ansichten von Berlin, unter denen „Wertheim“, die „A. E. G“ und „der Stettiner Bahnhof“ hervorragen.

Von monumental-dekorativer Wirkung sind die Radierungen von Frank Brangwyn. Sein „Castello della Ziza in Palermo“ und „die Kathedrale von Dixmuiden“ sind wohl die schönsten.

Ganz anders, doch äußerst blendend und beweglich ist der vielleicht bekannteste und angesehenste Architektur-Radierer Londons, Charles J. Watson. Von seinen Radierungen sind besonders erwähnt „Die Kathedrale von Chartres“.

Unter den vielen anderen verdienen besondere Beachtung die Engländer Macolm Osborne, Albany E. Howard, Charles Holroyd, E. W. Charlton, Percival Gaskell, Frank Newbolt, Oliver Hall, Alfred East, Sidney Lee, Nicholson, William Monk, Hedley Fitton, S. F. Grawford, Henry Winslow sowie die Amerikaner M. Mempes, Donald, S. Mac Laughlan, Hermann Webster und Sion L. Wenban.

Neue graphische Veröffentlichungen

Eine stattliche Reihe neuer graphischer Blätter zeigt der Verlag E. A. Seemann, Leipzig, an. Von aktuellem, weniger von künstlerischem Interesse ist das Selbstbildnis des 80 Jahre alten Hans Thoma. Auch Lovis Corinth erscheint mit vier neuen Blättern, worunter das Landschaftsbild aus dem Tiergarten am besten gelungen ist. Erstaunlich ist die graphische Fruchtbarkeit Peter Halms; seine Blätter genügen selbst dem verwöhntesten Geschmack und verraten eine so unglaubliche technische Fertigkeit, daß man, selbst wenn man mit der künstlerischen Durchführung der Arbeiten nicht immer ganz einverstanden ist, doch mit gewisser Bewunderung dem Schaffen dieses regsamen Künstlers folgt. Vier neue Radierungen zeigt sodann Ingwer Paulsen, kräftig im Strich und stark in der Struktur. Ernst Oppler mit einem feinen Kaltnadelblättchen und Max Liebermann mit einer Radierung der Enkelin, die, mit ihrer Wärterin auf einer Gartenbank sitzend, im Bilderbuche liest, beschließen den Reigen der Einzelblätter.

Von den Mappenwerken dieses Verlages sind vor allen Dingen die zwölf Lithographien „Tierstudien“ von Emil Bizer hervorzuheben. Der Künstler, dessen handkolorierte Holzschnitte zur „Passion“ wir bereits in einem der vorigen Hefte erwähnten, zeigt sich hier als ein flotter Naturbeobachter, der mit erstaunlicher Sicherheit die Charakteristik besonders der Raubtiere zu fassen weiß; mit wenigen markanten Strichen ist das Typische festgehalten. Der lithographische Stift huscht wie spielend über den Stein; geschickt verteilte Schattenpartien und kleine Drucker zeigen die künstlerische Fertigkeit dieses Mappenwerkes als ein für ernste Sammler besonders beachtenswertes. K. Schwarz.

Felix Meseck hat einen neuen Zyklus von 15 Kaltnadelradierungen zu Heinrich v. Kleists „Penthesilea“ geschaffen, der soeben in drei Ausgaben im Verlage Ferdinand Möller, Potsdam, erschienen ist. Ausgabe I: 5 Exemplare auf

Japanbütten in Ganzpergament-Mappe, vergriffen; Ausgabe II: 15 Exemplare auf echtem Zanders-Bütten in Halbpergament-Mappe M. 1000.—; Ausgabe III: 35 Exemplare auf Büttenpapier in Halbpergament-Mappe M. 500.—.

Neue Bücher und Zeitschriften

Ja!

Stimmen des Arbeitsrates für Kunst in Berlin. Verlag Photographische Gesellschaft, Charlottenburg 9.

In diesem Buche sind die Antworten vereinigt, die die zum Arbeitsrat für Kunst zusammengetretenen Künstler und Kunstgelehrten auf eine Umfrage hin abgegeben haben. Es sollte die Stellung der Künstler und Gelehrten zu den Forderungen der Zeit festgestellt und eine gemeinschaftliche Basis für die künstlerische Arbeit der Zukunft gefunden werden.

Als wichtigste der 13 aufgegebenen Fragen seien erwähnt:

„Nach welchen Gesichtspunkten hat der sozialistische Staat Mittel für künstlerische Fragen und Unterstützung der Künstler zur Verfügung zu stellen?

Welche Forderungen sind an die Staatsleitung zu richten, damit Gewähr gegeben ist, daß die in den kommenden Jahren entstehenden Siedelungen nach weitgesteckten kulturellen Gesichtspunkten angelegt werden?

Wie kann erreicht werden, daß die breite Masse des Kunstproletariats für das Handwerk gewonnen wird und bei der drohenden wirtschaftlichen Katastrophe dem Untergang entgeht? Welche Forderungen müssen an den Staat gerichtet werden, daß der Nachwuchs von vornherein Ausbildung auf rein handwerklicher Grundlage erfährt?

Welche neuen Wege sind geeignet, um das Volk wieder für das Gesamtkunsthandwerk — Architektur, Plastik und Malerei in ihrer Vereinigung — zu interessieren? Staatliche Probierplätze an Stelle Salon-Kunstausstellungen.

Welche praktischen Forderungen müssen dem Staat gegenüber erhoben werden, damit die öffentlichen Bauten von den Künstlern gestaltet werden, anstatt wie bisher von Technikern und Baubeamten?

Welche Wege sind einzuschlagen, um möglichst lückenlose Verbindung mit gleichgesinnten, ausländischen Künstlergruppen zu erzielen?"

Das Buch erweist sich in seinen divergierenden, sich oft widersprechenden Auffassungen als interessantes Zeitdokument einer chaotischen Epoche.

Als ausgezeichnet bewährt sich auch hier das bekannte Programm von Gropius, der die Wiedervereinigung der werkkünstlerischen Disziplinen anstrebt, und von dem Grundsatze ausgehend, daß Kunst nicht lehrbar sei, handwerkliche Ausbildung in Werkstätten fordert. Osthaus bietet Ideen zur Entspannung der allzu schwer lösbaren Zeitprobleme; Campendonk erteilt den vom reinsten Idealismus getragenen Ratschlag, die Lehrer an den Akademien ehrenamtlich anzustellen, damit nur innerlich berufene Künstler ohne egoistische Wünsche das verantwortungsvolle Amt in Zukunft übernehmen sollen.

Von höherer Warte aus beantwortet Valentiner die Fragen. Er schlägt kurzweg eine Abschaffung der Kunstschulen, wenigstens im Notfalle, vor, will sich allein auf den künstlerischen Lebensdrang stützen, beantragt nach Bartnings Programm die Bildung des Rates der Meister, der als oberste Kunstinstanz auch vom Staate anzuerkennen sei. Er hofft, daß durch akapitalistische, vorbildliche Siedelungen in Europa oder Amerika der Grundstein zu einer Gemeinschaftskultur gelegt werde, in der die einzelne Künstlerpersönlichkeit mit Freude untertauchen könne.

Valentiner hat den Schwung über die zeitgebundene um der zeitlosen, großen Kunst willen hinwegzusehen. In diesem Aufsatz weht der frische Wind revolutionärer Kunstkampfesfreude.

Die beigegebenen Abbildungen aus der Architektur, Malerei und dem Kunstgewerbe bereichern die Publikation. Aber sie sind in ihrer Qualität recht ungleich, nur locker durch das ihnen gemeinsame Programm der Moderne zusammengehalten. Sascha Schwabacher.

Die Wahrheit über Anna Blume

nennt Christof Spengemann eine im Zweemann-Verlag, Hannover erschienene Schrift, die den Untertitel führt: Kritik der Kunst — Kritik der Kritik — Kritik der Zeit. Der zu rascher Berühmtheit gelangte Dichter jenes „ungezählten Frauenzimmers" A. B. — ist der Maler Kurt Schwitters. Und Spengemann, der vor einem Jahre zuerst an dieser Stelle über Schwitters geschrieben, hat sein neuestes Opus „allen deutschen Kunstrichtern zugeeignet, die es nicht fassen können". Das werden ausgenommen Adolf Behne, Däubler und einige sehr Wenige so ungefähr alle sein, die in diesem tintenkleckfenden Säkulum die kritische Feder über Kunst — freiwillig und unfreiwillig — führen. Wenn nur die Ungezählten dieser Art diese in der Schärfe der Diktion nicht leicht zu übertreffende Kampfschrift lesen möchten, die wie eine feingeschliffene Toledaner Klinge mit frechem Witz in das nach Fäulnis riechende Herz dieser traditionell und einseitig verbildeten Zeit vorstößt.

Auf dieſen Seiten ſteht ein Satz, der zu denken gibt: „Denn die Zukunft wird nicht beſtimmt vom ſcheidenden Alter, ſondern von der kommenden Jugend in Leben und Kunſt". Und weiter: „Aber als abſtrakt Fühlende ſuchen wir zuerſt nach dem Geiſt. Schwitters hatte den Geiſt. Und er hatte den Mut, den daraus geborenen Typ in die Öffentlichkeit zu ſtellen." — Dies ungefähr die Tendenz des Büchleins. B.

Verſchiedenes

Die angeblichen Dürer-Miniaturen

Zweimal iſt kürzlich in dieſen Heften (Cicerone, Heft. 9, S. 390 und Heft 10, S. 419) von dem neuen Dürer-Fund in Genf berichtet worden, den der Konſervator der Genfer Bibliothek H. Delarue auf Grund einer im Beſitz von S. Olſchki befindlichen älteren deutſchen Paſſions-Handſchrift gemacht haben will. Im letzten Heft der Genfer Kunſtzeitſchrift „Pages d'art" (Mai 1920) veröffentlicht nun Herr Delarue ſeine Entdeckung, und eine gewiſſe Preſſe hat ſich in gutem Glauben an die Autorität des Gelehrten beeilt, für dieſen angeblichen Dürerfund die Reklametrommel zu rühren. In der Morgenausgabe des Berner „Bund" vom 25. Juni konſtruiert ſogar ein Herr R. N. (Dr. Ravel Nicolas) eine Hyotheſe für die Datierung und Autorſchaft Dürers, die an Kühnheit und Leichtfertigkeit kaum ihresgleichen haben dürfte. (Dieſer Beitrag iſt übrigens auch in anderen Schweizer Zeitungen abgedruckt worden.) Für die von ihm herausgegebene verdienſtvolle Zeitſchrift „Bibliofilia" kündigt ferner der Beſitzer der Handſchrift, Herr Olſchki ſelbſt, eine wiſſenſchaftliche Unterſuchung von Prof. Leitſchuh an (der plötzlich als Dürer-Autorität aus der Verſenkung hervorgeholt wird), die ebenfalls den Nachweis erbringen ſoll, daß nur Dürer die mit ſeinem Monogramm verſehenen elf Bilder ausgeführt haben kann. Nach dem Aufwand an Mitteln zu urteilen, die für dieſe angebliche Entdeckung mobil gemacht werden, könnte alſo an der Bedeutung des Fundes kaum noch ein Zweifel möglich ſein. Trotzdem aber lehnt die wirkliche Dürerforſchung dieſe Entdeckung einmütig ab. Die vorzügliche Wiedergabe jener Miniaturen in der obengenannten Genfer Kunſtzeitſchrift geſtattet nämlich ein Urteil, wie es das Studium der Originalhandſchrift kaum beſſer ermöglichen könnte. Von einer Originalarbeit des Nürnbergers kann niemals die Rede

GEMÄLDE-AUSSTELLUNG
alter und
moderner Meiſter
Carl Nicolai · Berlin W10
Viktoriaſtraße 26a
Angebote aus Privatbeſitz
möglichſt mit Photo unter Angabe von Künſtler, Maß u. Preis erwünſcht

sein. Die angeblichen Dürer-Miniaturen sind nichts als Kopien dritter Hand nach der „kleinen Passion" des Meisters. Unser unzweideutiges Urteil hat inzwischen auch die Bestätigung wohl des besten deutschen Dürer-Kenners gefunden (lt. brieflicher Mitteilung an den Herausgeber des „Cicerone") und damit fallen alle sonstigen Kombinationen, die die Herren Delarue und Leitschuh an diesen angeblichen Fund knüpfen, in sich zusammen. B.

Der Kunstmarkt

Aus der Sammlerwelt und vom Kunsthandel

Zwei neugefundene Leibl

befinden sich seit kurzem im Besitze des Münchner Kunsthändlers Otto H. Nathan. Beide Gemälde waren seit ihrer Entstehung verborgen geblieben. Das eine Bild, ein prächtiger „blonder Frauenkopf", befand sich im Besitze des Malers Sperl, der das Bild im Jahre 1866 von Leibl zum Geschenk erhielt und es zeitlebens in einem Koffer verwahrte. Das zweite Bild, ein unvollendetes Stilleben mit dem Ateliertisch aus dem Jahre 1867, wurde unterspannt unter dem ebenfalls in den Besitz des Herrn Nathan übergegangenen bekannten Porträt Dreesen aufgefunden. Beide Gemälde, welche auch in der in Vorbereitung befindlichen Neuauflage des großen Leibl-Werkes von Waldmann abgebildet werden, kommen in nächster Zeit in der genannten Kunsthandlung (München, Triftstraße 9) zur Ausstellung.

Düsseldorf

Die geschäftliche Leitung des hiesigen graphischen Kabinetts von Bergh & Co., das Dr. Koch seinerzeit mit schönem Enthusiasmus begründete, hat J. B. Neumann-Berlin gewissermaßen als Filiale seines Berliner Unternehmens übernommen.

Neue Kataloge

Joseph Baer & Co., Buchhandlung und Antiquariat, Frankfurt a. M., Hochstr. 6. Antiquariatskatalog 664. Archäologie, Kunstgeschichte. Auswahl guter Bücher.

Heinz Lafaire, Hannover, Breite Str. 6. Katalog Nr. 3. Städte-Ansichten.

Lipsius & Tischer, Antiquariat, Kiel, Falckstr. 9. Katalog Nr. 49. Kieler Bücherfreund.

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Hannover, Große Aegidienstr. 4. Telefon Nord 429

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone":

BERLIN: Dr. Karl Schwarz, Berlin W. 30, Aschaffenburger Str. 20 / MÜNCHEN: Kurt Pfister, München, Ainmillerstr. 34 / WIEN: Dr. Heinr. Glück, Wien I, Grünangerstr. 10 / DEN HAAG: Dr. Otto Hirschmann, Ryswyck, Z. H., Leeuwendaal laan 61 / NEW YORK: Frank E. Washburn Freund, 120 Haven Avenue New York City

Verlag, Geschäftsstelle u. Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2 Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Erscheinungstermin		Redaktionsschluß	
Heft **15**	29. Juli	Heft **15**	23. Juli
„ **16**	19. August	„ **16**	13. August

Neue Kunst
Hans Goltz
München

Juli 1920
LEHMBRUCK †
Graphik und Handzeichnungen

Die Juni-Nummer des
ARARAT
enthält etwa 20 Abbildungen nach Werken von LEHMBRUCK neben dem gewohnten reichen Inhalt

Willy Jaeckel

Mit 9 Abbildungen | *Von ERNST COHN-WIENER*

Wir leben zwischen den Zeiten, fristen uns zwischen Zerstörung und Wiedergeburt. Wir sind wie die Spätrömer, die, noch berauscht vom Gastmahl des Trimalchio und das ironische Spötteln Lukians auf der Zunge, mit all ihren Gedanken nach einem Gott rufen, der sie erlöse. Noch erfüllt er sich uns nicht. Denn wir haben nicht — noch nicht — den ruhig starken Glauben einfacher Zeitalter, die ihre Gottheit selbstverständlich wie eine Tatsache über sich walten lassen, sie anbeten, sie mit Gebet und Opfern ernähren. Wir müssen sie aus unserer Sehnsucht wieder auferstehen lassen, nachdem kalter Rationalismus sie zum andern Mal gekreuzigt hatte.

Es ist kein Zufall, daß der Künstler diese Sehnsucht stärker erlebt, als jeder andere unter uns. Der Nicht-Künstler tut, erwirbt, denkt. Der Verstand ist seine tätigste Geistesfunktion — Empfinden ist eine Delikatesse, die er sich nur an Festtagen leistet. Der Künstler hat solchen Festtag sein Leben lang, und das Gefühl wirkt jede seiner Taten. Gefühle zur Form gestalten heißt eben: Künstler sein. Kunst schaffen heißt: Sehnsucht zur Erfüllung bringen. Und so zeugt der Künstler für seine Zeit aus seiner Sehnsucht nach dem Unendlichen ihre Vorstellung von Gott. Heute wie einst. Was man von Phidias sagte, daß er der Religion selbst neue Gefühle gegeben habe, kann man auch von Raffaels Madonnen, von Michelangelos weltschaffendem Gottvater sagen, kann von jedem Künstler behaupten, daß seine religiösen Visionen die Vorstellungen schaffen, die die Gemeinde sich von ihrer Gottheit machen wird. In unserer Zeit, in der aus allen Seelen Gefühle zu religiöser Erneuerung drängen, heißt das, daß die Maler von heute im Begriff sind, die Kunstformen für die Altäre der Zukunft zu schaffen, wie einst die frühesten Künstler der Christen an den Wänden der Katakomben.

Entscheidend für ihre Gestalt ist die Dynamik der künstlerischen Vision. Sie hat zwei einander völlig entgegengesetzte Möglichkeiten: begeisterte Ekstase und seelige Kontemplation. Wie die antike Kultur während der ganzen Dauer ihrer Schöpferkraft zugleich den dionysischen und den apollinischen Menschen besaß, den, der korybantisch jubelnd die schöpferische Kraft der Gottheit in sich zu erschaffen begehrte, und den, der orphisch die Seligkeit erlebte, sich in ihr als ewig zu fühlen, reißen die Begeisterten unter uns die Gottheit ekstatisch in ihr Herz, zeugen andere sie aus der Innigkeit ihres Ergriffenseins. Zu den ersteren gehört wie van Gogh L u d w i g M e i d n e r, zu den letzteren Willy Jaeckel.

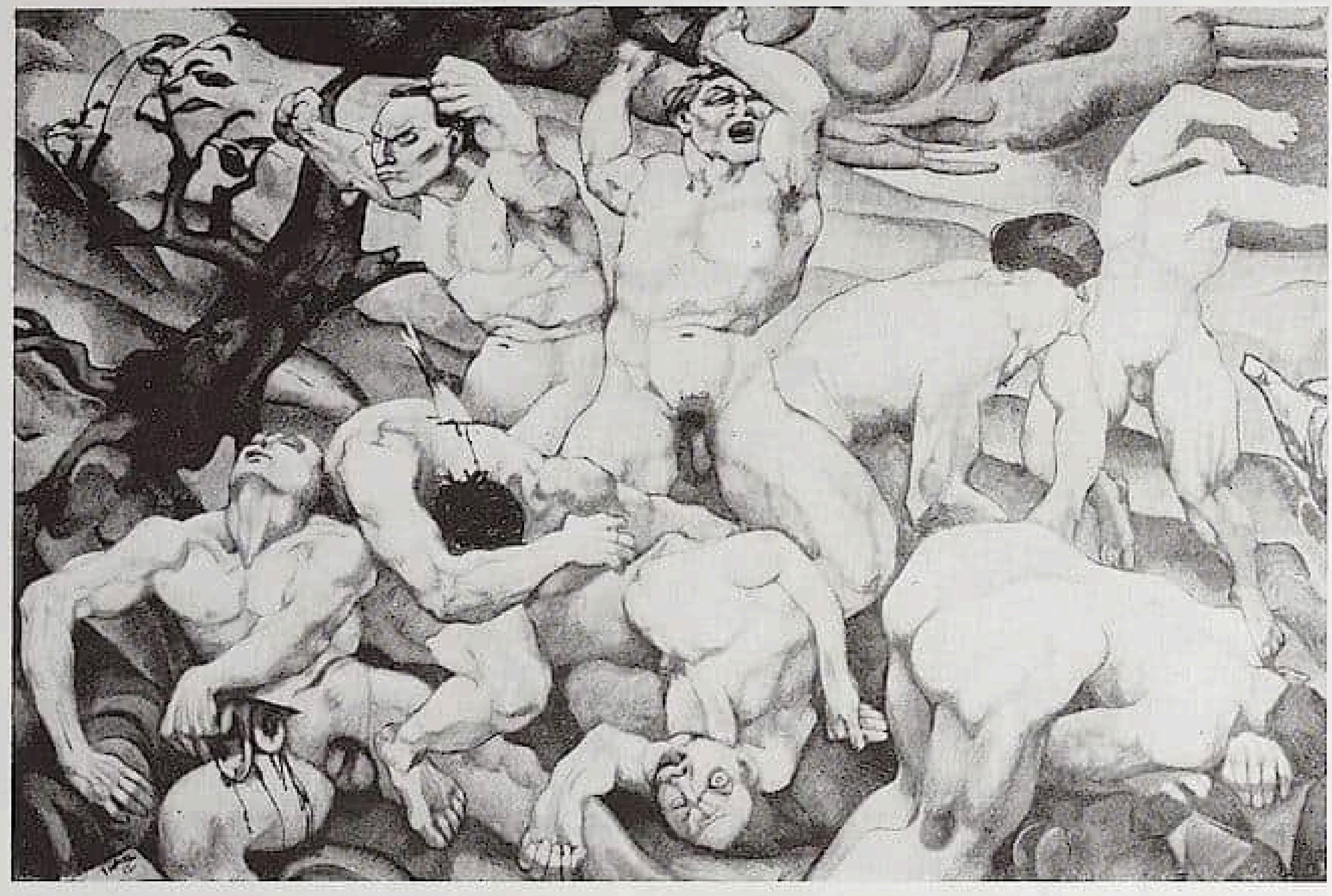
* * *

Willy Jaeckel, der 1888 in Breslau geboren ist, beginnt nach dem üblichen Studium an den Akademien in Breslau und Dresden sofort mit der Lösung einer monumentalen Aufgabe. Sein erstes Bild „Kampf", 1912 entstanden, ist eine wandgroße Leinwand voll nackter Muskelmenschen, die brüllend aufeinander einhauen. Noch ist alles krampfhaft, ist gewaltsames Drängen zum Monumentalstil: das Vollstopfen mit Menschenmassen, mit Muskeln, Gesichtern, Hieben, Schreien, und doch ist schon das Bedürfnis da, das Bild von einer Mittelfigur aus zu gliedern, die Körper klar zu begreifen, freskohaft zu verteilen. Nur das Bedürfnis — aber es fordert gebieterisch die Gewissenhaftigkeit systematischer Klärung. Jedes Jahr bringt ein neues Bild, eine neue Erkenntnis. Das gewaltsame Suchen nach gigantischen Stoffen verschwindet, die Stimmungen werden ruhig, fast idyllisch, die Zahl der Figuren im Bilde immer geringer, die Überschneidungen hören auf und die Gestalten werden flächiger. Es entsteht noch in demselben Jahre das Bild „Dasein". Menschen ruhiger Existenz lagern sich zu frieshafter Ruhe, zwei

Paare, auf breiter Fläche ſo gruppiert, daß ihre Linien von den Stehenden am Rande zu den Liegenden in der Mitte fließen, begleitet von den Hügelwellen der Landſchaft. Die Kompoſition, faſt feuerbachiſch zart, iſt ein rhythmiſches Gleiten, das wie ornamental iſt und alle Figuren, die ohne Raumtiefe ſcheinen, ſich unterwirft. Dann ſetzt der Kampf um die Form ſtärker ein. „Liebespaar“ und „Familie“ von 1913, „Nach der Geburt“ und „Medea“ von 1914, die „Loslöſung“ von 1915 ſind Bilder, in denen die ſeeliſche Beruhigung der Inhalte Grundlage für die klare Erkenntnis der Bildgeſtaltung wird. Man kann ſagen, daß der Sinn aller dieſer Werke ebenſo ſehr in der Form, wie im Stoff liegt. Jaeckel will nicht nur malen, ſondern auch wiſſen. Er ſtudiert Struktur, Zug und Beugung der Muskeln, wie nur irgendein Zeichner in ſeiner Akademie, begreift die Wichtigkeit, ſie als räumliche Formen in die Bildfläche zu bringen, d. h. ſie verkürzen zu können, und läßt jede Geſtalt über ihre Grenzen hinaus im Raum die Gruppe fordern. Formal bedeuten dieſe Bilder die Aufgabe, zwei Figuren ſo nebeneinander zu ſtellen, daß eine Profil-Figur ſich mit einer Enface-Figur verſchraubt, zwei hintereinandergeſtellte Enface-Figuren ſich zur Einheit fügen, zwei Profil-Figuren ſich voneinander loslöſen, und das Problem der „Medea mit dem Kinde“ iſt ſchließlich das Madonnenproblem Verrocchios. Nicht ſo, daß jede Erkenntnis gleich endgültig gewonnen wäre. Dieſe Gruppenbildungen haben ihn lange beſchäftigt, dasſelbe Problem kehrt immer wieder, jedesmal klarer überſehen, präziſer gelöſt. Damals entſteht eine Serie von zehn Radierungen, in denen Jaeckel unbewußt alle formalen Probleme des jungen Michelangelo noch einmal für ſich löſt; damals eine Serie von Studienblättern, Frauenakte in wollüſtigen Umarmungen, die im Grunde nur Bewegungs- und Gruppenprobleme erörtern. Es iſt bezeichnend, daß gerade dieſe Blätter ſchnelle Skizzen ſind, ihr Strich von impreſſioniſtiſcher Sicherheit und maleriſcher Schnelle, erhaſcht im Bruchteil einer Bewegung, im intereſſanteſten Augenblick. Jaeckel beſitzt dieſe moderne Erregtheit alſo, aber er liebt ſie nicht. Sie iſt ihm nur Mittel, um ſich Momentanes anzueignen. Die Forderung des Bildes lautet für ihn Ruhe und Dauer, und wenn auch einmal die Bewußtheit dieſes Studiums eine Form kalt werden läßt, ſo iſt ſie doch auch immer klar geworden.

Man kann das erſte Kriegsjahr als den Drehpunkt dieſer Entwicklung anſehen. Damals entſtehen noch einmal zwei Bilder von der brutalen Geſtopftheit des Anfangs, „Sturmangriff“ und „Meuterei“, und die Mappe „Memento“ Kriegsviſionen voll Verrecken, Mord, Notzüchtigung, phantaſtiſchem Grauen. Eigentlich die modernen „Deſaſtres“, die erſte Kriegserklärung an den Krieg von 1914. Unerhört mutvoll zwiſchen dem „ſtaatlicherſeits gebilligten“ Hurrageſchrei der anderen. Gerade ſtille Naturen müſſen von der Erbarmungsloſigkeit dieſer brutalen Vernichtung ſo überwältigt werden, daß kein Gedanke an den Heroismus ſie erheben kann, aber, gepeinigt von den Leiden der Menſchen, werden ſie nach einer barmherzigen Gottheit ſuchen, in deren Schoß ſie ſich flüchten können. Es war eigentlich die Urangſt der Kreatur, die die religiöſen Unterſtrömungen der Zeit entband. Auch in Jaeckel hat der Krieg Religion gezeugt, und dieſe Bilder des Kriegsgrauens ſind im Grunde ein Ende und kein Anfang.

Der iſt da, ſobald die religiöſe Zuflucht gefunden iſt, in den beiden Faſſungen des Sebaſtianmartyriums, die in demſelben Jahr entſtehen. Sie ſind die erſten Bilder religiöſen Inhaltes, die Jaeckel malt, wenn auch nicht die erſten von religiöſem Gefühl. Noch iſt mehr vom phyſiſchen Schmerz des von Pfeilen zerfetzten Leidenden darin, als von der Gottſeligkeit des Blutzeugen, noch iſt das Formproblem ſo wichtig, wie die Geſinnung. Wie der junge Dürer ſieht Jaeckel im Sebaſtian die Möglichkeit, das Funktionieren eines nackten Körpers klarzuſtellen, der keinen Stützpunkt hat, ſondern nur einen Aufhängungspunkt. Er geht darin ganz ſyſtematiſch vor. Baumelte in der erſten



Willy Jaeckel. Kampf. 1912.

Fassung der Leib locker in den haltenden Stricken, so ist Richtung und Schwere in der zweiten klar fixiert. Aus den ziellos gekreuzten Gliedmaßen ist einheitlich schwere Bewegung geworden, und die schmerzhafte Müdigkeit steigert sich zum willenlosen Hinabgleiten.

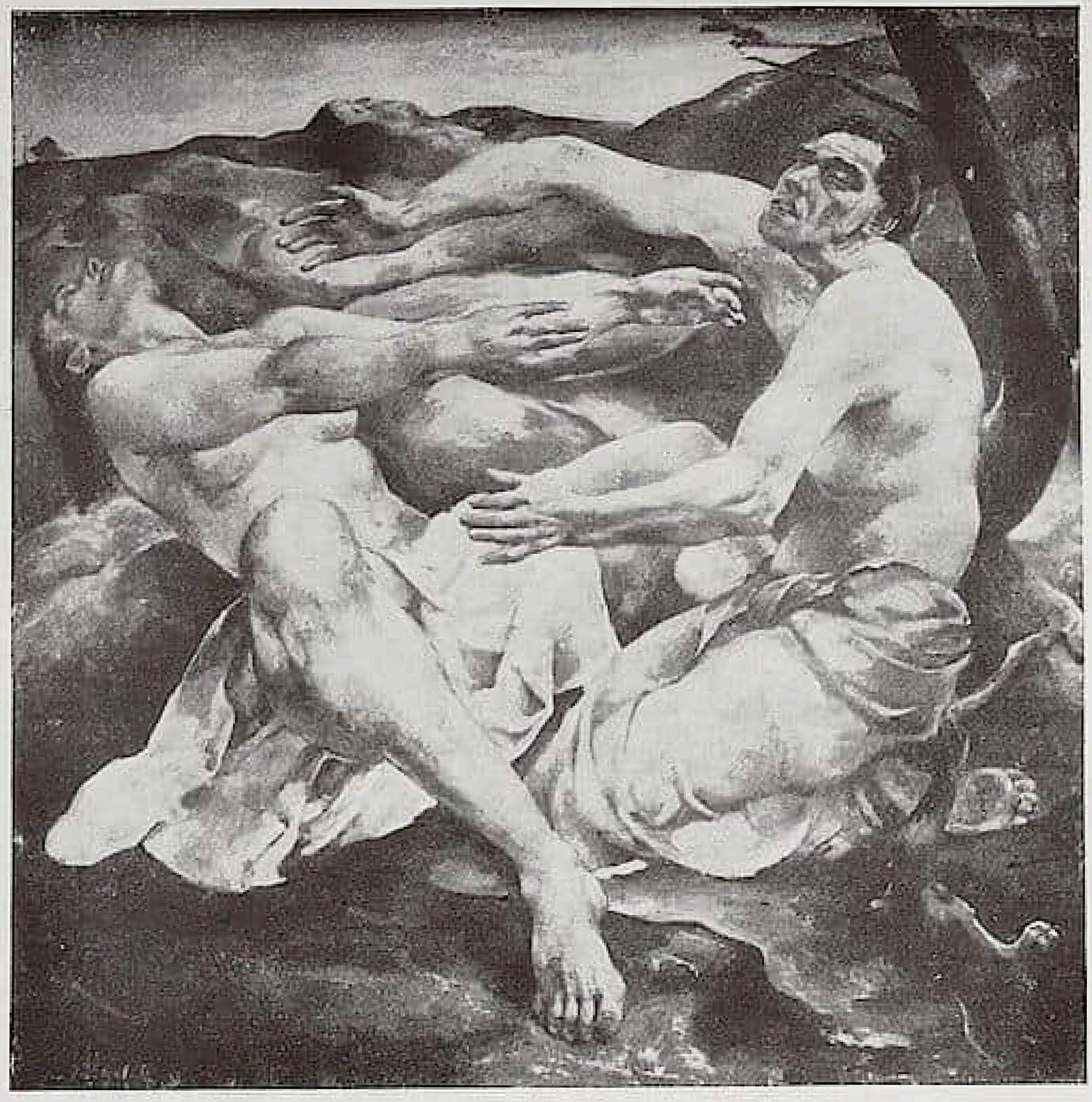
In der Landschaft wirkt dasselbe Bedürfnis nach Klarheit. Nicht nur in der dieses Bildes. Überall wo Jaeckel Ausschnitte aus dem Erdraum malt, sucht er das Skelett seiner Struktur, die Muskeln der Berge und Täler wie die des Menschen zu begreifen. Sein Gefühl für die Architektur des Bildes verlangt die Faßbarkeit des Einzelteiles in der Klarheit des Ganzen. Deshalb wählt er seinen Standpunkt gern hoch, um aus der Vogelperspektive die Berge bis an ihren Fuß zu begreifen und in die Schluchten, Täler und Tiefen zu dringen. Ein Bild wie die „Sandgrube" scheint nur gemalt zu sein, um noch unter der Erdhaut die Fundamente der Hügelpyramide zu erkennen; Bäume graben knorrige Wurzelstränge in den Waldboden, und seine Brücken scheinen betretbar, wie das Gassengewirr seiner Städte. Fast möchte man von topographischer Klarheit in diesen Bildern sprechen.

Und doch ist diese Gesinnung so unrationalistisch wie möglich, wird die physische Gestaltung ganz vom Seelenbedürfnis geleitet. Der Impressionismns war sinnlich begründet. Ihn forderte in der Seele des Menschen nur ein Bedürfnis, das ästhetische. Sein Ziel war die Schönheit, der Augenreiz. Die farbige Oberfläche der Welt zerstäubt er im glitzernden Sonnenlicht zum farbigen Sprühregen und alle Strukturkraft weicht dem Genuß der Valeurs. Es ist — l'art pour l'art — eine ausgesprochene Aristokratenkunst, von wenigen für wenige geschaffen. Es geht nur um den farbigen Wohlgeschmack und der Stoff wird nur aus diesem Gefühl gewählt: Landschaften, Stilleben, und wenn Figurenbilder vorkommen, etwa die Olympia, sind sie eigentlich Stilleben mit menschlichen Gestalten. Jaeckel verhält sich zum Impressionismus, wie der religiöse Mensch zum sinnlichen.

Man kann sagen, daß Kunst an sich, selbst die realistischste, eine romantische Erscheinung ist. Sie ist immer sehnsuchtsvoll, begehrt immer eine eigene Welt jenseits der wirklichen in ihren Werken zu schaffen. Der Impressionist freut sich ihrer Schönheit, wie der sinnliche Mensch der Schönheit einer Frau, einer Landschaft, einer Blume. Wie sie in ihm entsteht, kümmert ihn nicht, er ist dem Phänomen seiner Seele gegenüber so gleichgültig, wie der Rationalist, der es als Arbeit der Gehirnmaterie erklärt. Fühlt aber der Schaffende die Kraft der Inspiration, die in ihm seine Visionen wirkt, ihn antreibt, sie als Werke zu gebären, in ihrer ganzen Wucht, so wird in ihm das Bewußtsein waltender Schöpferkräfte stark werden bis zur Ehrfurcht. Die Sehnsucht nach dem Unbekannten wird zur Religion, das romantische Werk zum religiösen. Das ist der Weg, der zu den Nazarenern führt. Jaeckels innere Entwicklung muß ebenso verlaufen sein. Mit den Bildern der vier Kriegsjahre wächst in ihm etwas, wie das Bewußtsein einer religiösen Sendung. Die Sehnsucht nach dem Unerkennbaren fühlt sich als Liebe, Andacht, Schmerz. Die Form ist nur noch Mittel und die Bildinhalte werden wichtig. Sie so tief, wie sie empfunden sind, darzustellen, verlangt das Eindringen unter die glitzernde Schlangenhaut der sinnlichen Oberfläche. Der Fanatismus des Wahrheitsuchers will durch die Haut zur Wurzel, durch die Form zum Ausdruck dringen; er fordert die harte Modellierung, die energische Kontur, die äußerste Farbenvereinfachung. Und Jaeckels Stil wird karg bis zur mönchischen Askese, klar bis zur Analyse, einfach bis zum Fresko.

Es ist der notwendige Abschluß dieser Entwicklungsgänge, daß Jaeckels Problemstellungen sich im Wandgemälde realisieren. Das Fresko wird Tatsache, nachdem es solange Ziel war. Es entstehen 1916—17 vier Monumentalgemälde für den Speisesaal der Bahlsenschen Kakesfabrik in Hannover, 1919 „Gethsemane" und die „Kreuzigung". Die Entstehung des Gethsemanebildes war sehr interessant. Die Berliner Sezession wagte in der Sommerausstellung 1919 eine Probe auf die Begabung unserer Zeit zum Wandbild zu machen. Zehn Wandflächen des Hauptsaales wurden an zehn ihrer Künstler gegeben. Aber die meisten ahnten nicht einmal, worauf es ankam, und zwischen vergrößerten Miniaturen, ausgetrockneten Rokokosupraporten und bloßen Staffeleibildern hielt Jaeckels Werk am ehesten das Gleichmaß zwischen individueller Begabtheit und Forderung. Denn nur für ihn war dies nicht ein Experiment, sondern eine Aufgabe, für die er jede Voraussetzung besaß.

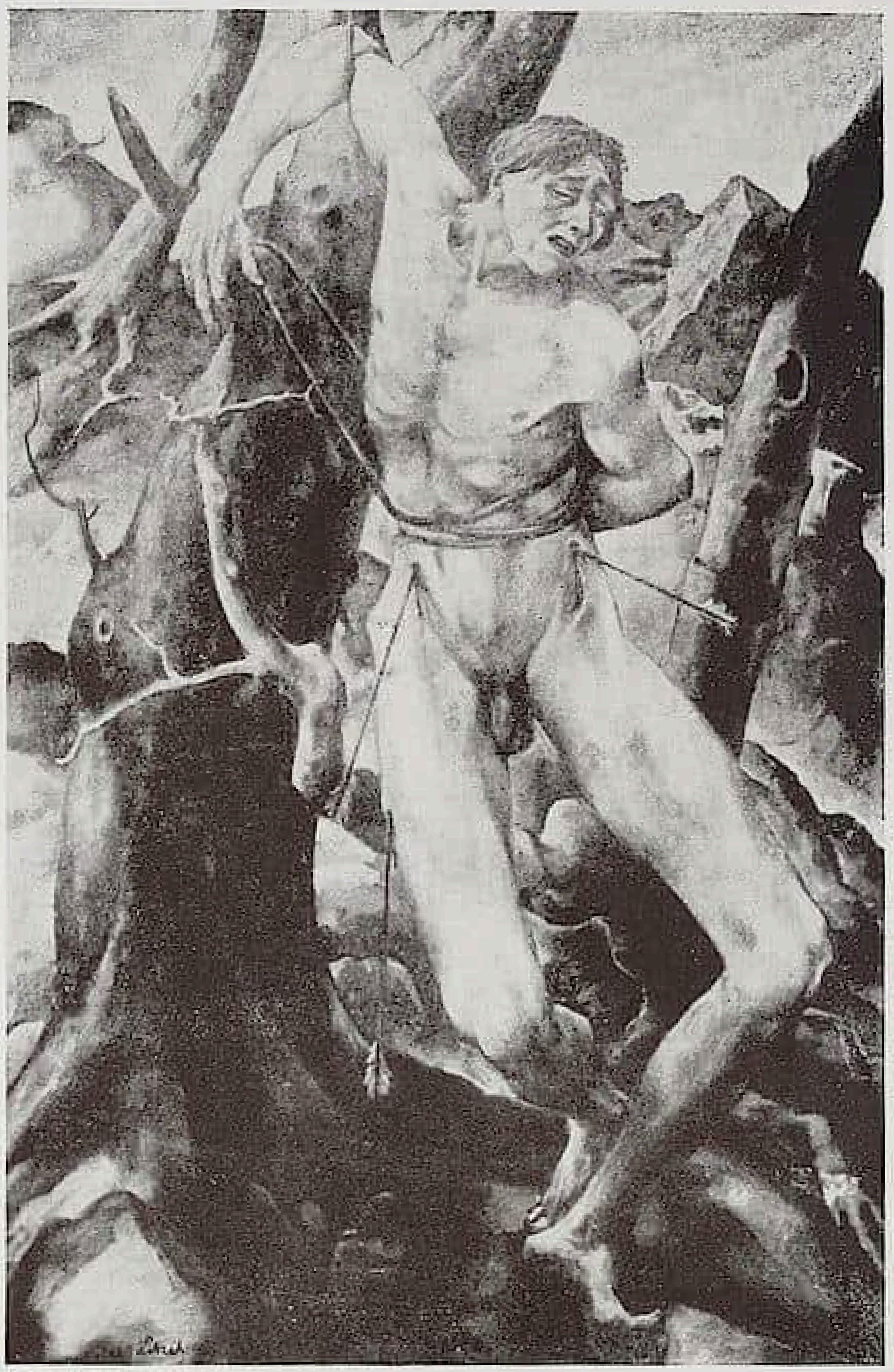
Die Monumentalwerke dieser Zeit wirken fast klassisch. Schon in der Themenstellung. Die vier Bahlsenbilder (1916—1917) haben nichts mehr von der Gezwungenheit der Vorjahre. Das Werk gründet sich nicht mehr auf einen Vorgang, der große Formen annimmt, sondern wächst aus der Andacht vor der Natur, aus der Ruhe tiefer Erlebnisse. Vierfach wandelt sich das Gefühl, stuft sich von selbstbewußter Kraft zu friedvollster Stille ab. Von dem tiefen Aufatmen des W a n d e r e r s, der gegen den Sturm kämpfend über Fluß und Brücke, Stadt und Berg zu seinen Füßen hinwegschaut, dem G e l a g e r t e n, der im ruhigen Schauen den Blick über nebelerfüllte Täler gehen läßt, über das j u n g e P a a r, dem aus der Natur die Innigkeit der eigenen Liebe wächst, steigert sich die Stimmung bis zu der schweren Ruhe der M u t t e r, die, mit breiten Gliedern ihr Kind einschließend, matt in der Glut des Tages schläft. Sucht man Gefühlsverwandtes, so findet man es bei den Frühromantikern des 19. Jahrhunderts, bei Kaspar David Friedrich vor allem. Dem wird sehnsuchtsvolles Eindringen in die Natur ähnlich Erscheinung in den Menschen, die in ihr wandern oder ruhen. Der Unterschied gegen Jaeckels Auffassung ist der der Zeitalter: die Sentimentalität des Biedermeier fordert innige Zartheit, die Aktivität des modernen Menschen die Monumentalität des Stils.



Willy Jaeckel. Loslösung. 1915.

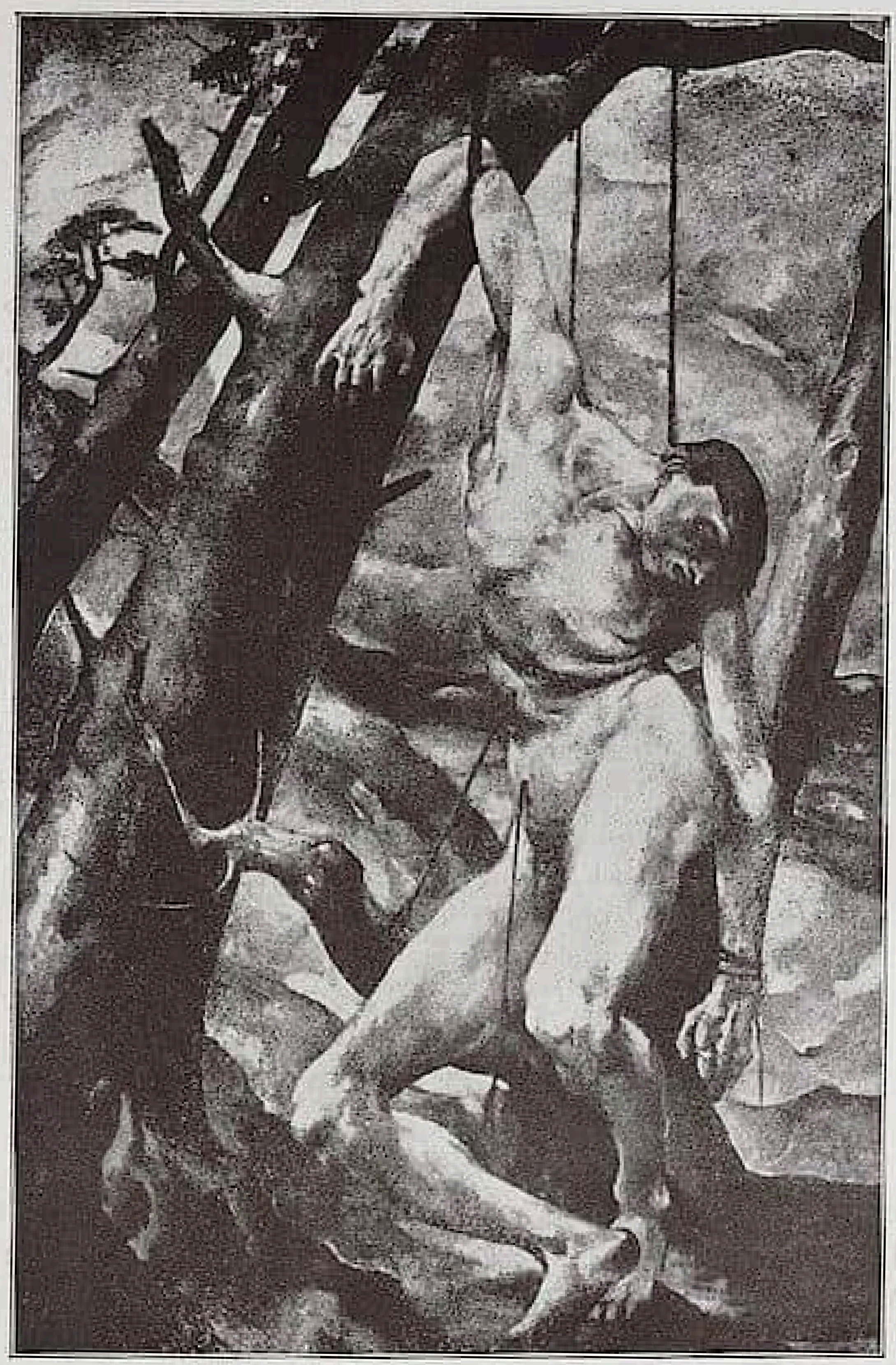
Wie hier die Formen von Mensch und Natur sich gegenseitig stützen, in kraftvollen Parallelen und Kontrasten die große Fläche gliedern, die Raumtiefe zur Bildfläche wird, ist charaktervolle Lösung desselben Problems, das wiederum schon am Anfang des 19. Jahrhunderts tastende Monumentalgebilde, die Fresken der Nazarener, schuf. Und es ist kein Zufall, sondern historisch notwendige Synthese vieler Stilströmungen, wenn, wie Jaeckels Bahlsenbilder die romantische, so seine religiösen Werke die nazarenische Entwicklung abschließen. Doch sind auch sie höchst aktiv. Der Stoff des Gethsemanebildes ist vielleicht der tragischste Augenblick in der Passion, der letzte Kampf des Märtyrers zwischen Leben und Leiden, aus dem schwer entschlossen die Überzeugung von der Notwendigkeit des Opfers sich ringt. Der Vorgang ist oft gemalt worden: als blutiges, selbstzerfleischendes Kämpfen von Hans Multscher, jähes Sich-Aufbäumen bei Dürer, ekstatische Demut bei Greco. Jaeckel faßt die Männlichkeit des schon Entschlossenen. Er läßt ihn aus der dumpfen Masse schlafender Jünger nach vorn schreiten, groß und weiß, schleppenden und doch sicheren Fußes mit leidvoll starrenden und doch entschlossenen Augen. Es ist zweifellos formal und inhaltlich das bedeutendste Monumentalwerk des Malers, und tief zu bedauern bleibt, daß es auf so vergänglichem Material, auf bloßem Papier gemalt ist.

Doch ist noch eine Steigerung denkbar, begründet aus der Festigung des religiösen Gefühls. Je positiver es wird, je mehr aus der Sehnsucht nach dem Unendlichen das Gefühl wird, unter der Herrschaft einer göttlichen Macht zu stehen, desto mehr wird



Willy Jaeckel. Sebastian. Erste Fassung. 1915.

aus der Religiosität die Religion, aus der Religion der Glaube. Entsprechend muß der Inhalt der Werke positiver werden: von der religiösen Stimmung zur religiösen Erzählung, dann zur Illustration. Für Jaeckel heißt das, inniger zu werden, alles, was noch auf Wirkung abzielte, abzustreifen, und das monumentale Format, in dem die Einzelfigur herrscht, durch kleine ideenreiche Blätter zu ersetzen. Nach der Monumentalmalerei verlangt eine Religiosität, die sich bis zur architektonischen Größe gesteigert fühlt — eine, die ganz demutvoll ist, fordert intime Betrachtung, die Miniaturmalerei, die Graphik. Die Blätter zum Hiob, 1917 entstanden, die ganz von Klage, Demut, Gottergebenheit getragen werden, sind der erste Schritt. Aber schon die Aquarellserie des Johannesmartyriums ist erzählender, und augenblicklich arbeitet der Künstler an einem Riesenwerk von etwa 200 Blättern, einer großen illustrierten Bibel, deren eben vollendete erste Blätter von einer Eindringlichkeit religiöser Erzählungskunst sind, wie lange nichts



Willy Jaeckel. Sebastian. Zweite Fassung. 1915.

erlebt wurde. Es sind Erzählungen von äußerster Ruhe, einem seeligen Sichversenken in Wunder und Passion, verklärt durch große Lichtkreise, in denen körperlos feierliche Gestalten wandeln, huldigen, sich hingeben, mit ausdrucksvoll beruhigten Gesten reden, mit Gebärden, in denen jede Ergriffenheit Tatsache werden will. Die Seelen Christi, der Jungfrau, der Apostel werden in ihren Häuptern (fast möchte man Masken sagen) ausgesprochen, strengen, hieratisch stilisierten Ovalen mit karger Innenzeichnung, die genau das Gegenteil zu Meidners ekstatischen und nuancenreichen Prophetenköpfen sind, und so sehr geht Jaeckel jetzt vom Körper- zum Seelenproblem, daß in den Gedanken zur Schöpfungsgeschichte das unsterbliche Teil des Menschen, der „Ka", dessen Abbild er ist, wirkende Gestalt werden will.

Die Gefahr dieses Weges, der vom religiösen Gefühl zur tatsächlichen Religion führt, ist für jeden groß, der ihn geht. Denn jede hat die Neigung sich zum Dogma zu kristallisieren und als Dogma wird sie banal. Ist sie nicht mehr Andacht, sondern Glauben, so hört sie auf, Sache des Gefühls zu sein, wird bewußt und damit doktrinär

und lernbar. Daß so der Theologe auf die Kanzel des Apostels tritt und sie in einen Lehrstuhl verwandelt, von dem aus er dogmatische Begriffe predigt, ist eine Entwicklung, die für den Künstler noch gefährlicher ist. Kunst manifestiert ihre Gefühle in bildhaften Vorstellungen. Sobald diese nicht mehr ausschließlich vom Gefühl abhängen, sondern es beschreiben wollen, kann leicht aus dem abstrakt gemeinten Begriff das schematische Diagramm, die Illustration zu einer Selbstanalyse des Gefühls werden, anstatt dessen Produkt. Es ist selbstverständlich — es war davon schon die Rede — daß der Künstler in sich das Walten schöpferischer Mächte erfährt, seine Visionen als das Spiegelbild ihrer Vollkommenheit empfindet. Die Gefahr liegt dort, wo dieses Unfaßbare reale Gestalt gewinnt und, statt sich im Kunstwerk zu manifestieren, selbst, unbegreifbar, wie es ist, im Kunstwerk dargestellt wird.

Offenbar steht Jaeckel heute an einem kritischen Punkt. Den wird der Künstler um so häufiger auf seinem Wege treffen, je intensiver er zu empfinden gewohnt ist und je gewissenhafter er sich mit den Fragen auseinander setzt, die die Zeit und die Vielfältigkeit ihrer Erscheinungen ihm stellen. Gerade der denkende Künstler wird sich am meisten von den Problemen, die ihn umgeben, bedrängt fühlen, und es am schwersten haben, seinen eigenen Stil gegen sie durchzusetzen oder sie ihm zu unterwerfen. Wenn der Vergleich gestattet ist: wieviele solcher kritischen Punkte, solcher Kreuzwege gibt es auf der Straße, die Albrecht Dürer geht, und wie schwer wird es ihm, sich gegen die italienischen Theorien und Schönheitsideale, deren Wert ihn tief erschüttert, auch nur zu behaupten. So schließt die Biographie Jaeckels, wie die jedes Lebenden, mit einem Fragezeichen. Es ist unmöglich, aus der bisherigen Entwicklung Schlüsse auf die Zukunft zu ziehen, zumal bei einem Künstler, der so grüblerisch Probleme aufspürt, um sie zu lösen. Eben erst in die volle Reife getreten, könnte das drangvolle Suchen aller seiner monumentalen Bilder sich schließlich als jünglinghaft herausstellen, als bloße Vorbereitung zu der männlichen Konzentration, die seine jüngsten Werke anzeigen. Nur daß sein Weg selbstgetreu und gewissenhaft bis zur letzten Ehrlichkeit sein wird, ist nach der klaren Durchsichtigkeit, mit der wir ihn bis hierher verfolgen konnten, ohne Frage.

Schon um der Eigenart des Verhältnisses willen, in dem er zu den Erscheinungen der modernen Malerei ringsum steht. Er gehört zu keiner Richtung, und kein Schlagwort unserer üblichen Kunstterminologie paßt auf ihn. Er ist kein Expressionist, trotzdem ihn das Interesse am geistigen Gehalt des Bildes den Besten unter ihnen nähert. Denn für den Expressionisten ist die Ekstase des Schaffens charakteristisch, die explosionshafte Energie der Triebkräfte. Die kann sich wie bei Meidner und Kokoschka im Tempo äußern, in dem Wirbel kurzer schneller Striche, die hastig aufeinander folgen, wie die Explosionen im Motor, oder in knappen konzentrierten Hammerhieben, wie bei Kirchner oder Schmidt-Rottluff — beiden Stilformen ist Jaeckels Intensität genau entgegengesetzt. Nichts kann ihm ferner liegen, als diese Gier, das Kunstwerk hastig zu erraffen. Jaeckel will arbeitsam Erworbenes sicher besitzen, ein Kunstwerk aus langer Konzentration als Quintessenz entstehen lassen. Trotzdem ist er kein Tektoniker, so viel Baustil auch in seinen Monumentalwerken wirksam ist. Denn es geht ihm nie um den bloßen Schmuck einer Wand, oder um das bloße Gefüge der Form. Daß es immer Mittel für einen Inhalt ist, gibt seinen Werken den Reichtum. Das ist bezeichnend für Jaeckel: daß es bei ihm nie eine Erzählung gibt, für die nicht die Form intensiv durchgearbeitet wurde, nie eine Form, die um ihrer selbst willen, d. h. als bloße Dekoration geschaffen wurde. Jaeckel hat zu keiner modernen Bewegung bindende Beziehungen: er ist ein klassischer Mensch.

Ausstellungen im westlichen Kulturgebiet

Von H. v. WEDDERKOP

In Düsseldorf, der Stadt Alfred Flechtheims, wurde mit größerem Pomp und stärkerem offiziellen Nachdruck als jemals die unglückselige große Kunstausstellung eröffnet. Der preußische Kultusminister Haenisch und der Reichskunstwart waren anwesende Paten. Dieser Minister scheint eine besondere Vorliebe für die großen Ereignisse in Düsseldorf zu haben, denen er programmatische Bedeutung beilegt, denn bei der Jahrhundertfeier der Akademie war er auch schon da. Während man von einem Sozialdemokraten, selbst von einem Mehrheitssozialisten erwarten sollte, daß er alles, was nur im leisesten nach Akademie röche, ängstlich miede, fühlt sich dieser Minister durch solchen Geruch noch besonders angezogen. Die Eröffnung ging in alter Weise vor sich, mit Marmor, Blattpflanzen, Männerquartett und originellen Begrüßungsreden, daß heute ein besonderer Tag sei. Wirklich — man glaubt es nicht — erscholl zu der Weihe Männergesang, eine Art „Ruhe sanft" für alle Hoffnung, daß es jemals anders würde, sondern Bekräftigung, daß es immer so bleiben solle. Die Rede des Ministers hatte als Leitmotiv: Einigkeit macht stark. Dies bezog sich auf das „Junge Rheinland", das unter demselben Dach mit den Akademiescharen ausstellt. Dann zog der Minister ein Wurstblatt heraus, das ihn beschuldigt hatte, Zucker verschoben zu haben, beteuerte, dies nicht getan zu haben und kam dann wieder auf das Leitmotiv zurück: Einigkeit macht stark. Gang durch die Säle mit suite, Erklärung und Verweilen bei besonders „Originellem". Persönlicher Eindruck: nett und gemütlich.

Die alten verhärteten Akademiker, die so weiter malen wie vor 100 Jahren, doch ohne natürlich an die großen Meister zu erinnern, mag man in Ruhe lassen. Die neuen Akademiker, denen das Rezept der Expressionisten in die Hände gefallen ist, verwüsten alles, was sich ihnen nähert. Das Publikum ist nicht mehr gesund genug, um diese Bazillen abzustoßen. Es verwildert mit und dokumentiert dies durch eine völlige Konfusion, die, in ihrem Tempo durch systematische Vorträge von Chemnitz bis Krefeld unterstützt, schon jetzt unentwirrbar ist. Jeder letzte Rest von Instinkt und Selbstvertrauen wird bald geknickt sein. Der Minister selbst schien allerdings die tosende Aufregung dieser Bilder gemütlich zu nehmen, sein Erscheinen allein genügte, um Mut einzuflößen.

Das „Junge Rheinland" bewahrt seine Kompromißnatur, die es auf früheren Ausstellungen bewiesen hat, auch hier. Lieber hätte es in einem Nachbardorf, Neuß oder Krefeld ausstellen sollen, als umhüllt von diesem alles zudeckenden akademischen Leichentuch. Schade für das vorzügliche Organisationstalent seines Vorstandes, des Herrn Uzarski. Im übrigen sind die Grenzen zwischen Akademie und Jungem Rheinland zum Teil recht flüssig, es sind viele Akademiker unter diesen Jüngsten am Rhein, wenn auch mit mehr Können und mit mehr Geschmack, und ein noch Jüngerer und wirkliches Talent wie Max Ernst wurde insgesamt refüsiert.

Die Signatur des „Jungen Rheinland" ist im großen ganzen die Wiederholung der Wiederholungen, leicht und billig wird geschafft, ohne Umschweife und mit unbekümmerter Sicherheit. Cézannesche Baumformen, Gauguinsche Zaubergärten, Lautrecsche Grotesken nicht nur werden unvermittelt übernommen und eingestellt, sondern es wird — für den etwas geübteren Blick — auch mal, um eine ganz originelle und verwirrende Wirkung zu garantieren, auf das Biedermeier zurückgegriffen. Alte Biedermeier-Hauskalender z. B. als expressionistische Requisiten ist das Neueste findiger Köpfe.

Heckel und Kirchner sind alte Klassiker. Auf sie sah man eine Zeitlang als abgetan herab, jetzt heckelt und kirchnert es von allen Wänden. Wenn man bei Kirchner oft etwas zu deutlich Cézannesche und Lautrecsche Einflüsse spürt, so ist doch ein drittes Neues mit einer deutschen Note daraus geworden. Aber eine nochmalige Verbreiterung, wie sie hier kurzer Hand vorgenommen wird, wird nichts mehr herauspressen. Auch Nolde ist bereits zu verwertungsfähiger Dichte gediehen. Es gibt Maler, die sich nicht entscheiden können und zwischen Schmidt-Rottluff, Nolde, Heckel und Kirchner hin und her geistern und alles zusammen an die Wand hängen. Selbst ein so individualistisch gefärbtes Talent wie das Paul Klees wird ohne Bedenken ausgeschlachtet.

Inhaltlich wird religiösem, ethischem, kosmischem Sport eifrig zugesprochen, Fangball gespielt mit aufschreiender Ekstase, kopfgesenkter Demut und Zynismus, immer hart auf hart, damit das Bild „stark" wird. Man hat gelernt und ist infolgedessen der Ansicht, daß Expressionismus Beherrschen der Form ist, einer selbstgültigen Form, eine Überlegenheit des geistigen Ausdruckes und sieht an den Wänden ein schlaffes, subalternes Sich-beugen und Zusammenfallen, eine Verwässerung ehemals kühn gefaßter Ideen. Die Gespreiztheit pompöser Gesten, unzweideutig nichtssagend ist ebensowenig Expressionismus wie wenn statt des Nabels ein Auge sitzt, aus dem die abnorme Kreatur zum Bauch herausschaut. Aber nicht immer setzt sich die Heiligkeit eines Irren in Komik auf der Leinwand um. Meist bleibt an Empfindungsgehalt nicht einmal das übrig, sondern nur ein vacuum.

Eine Kirchner-Kollektion bildet die pièce de résistance, vermutlich als eine wenn auch weit entrückte Basis heutiger Kunst gedacht. Es ist zwar angenehm diese Dinge zu sehen, aber sie bedeuten nicht in dem Maße eine Basis und einen Halt, daß man auf sie ein neues Programm aufbauen könnte. Auch haben sie mit dem Rheinland nichts zu tun und sind daher ein lebendiger Protest gegen dies ungeordnete und unorientierte Konglomerat, das der neue Exponent „westlicher Kultur" in Wirklichkeit bedeutet. Pechstein ist schwerfälliger, weniger geistreich, hängt angenehmerweise an alten Einstellungen, was z. B. Perspektive anbelangt, wirkt daher oft frischer und unmittelbarer. Sein Gelb-Rot-Grün-Akkord ermüdet allerdings auf die Dauer.

Warum Klee hier zu hängen hat, ist ebenso unerfindlich, aber er ist fast der einzige ganz reine Klang.

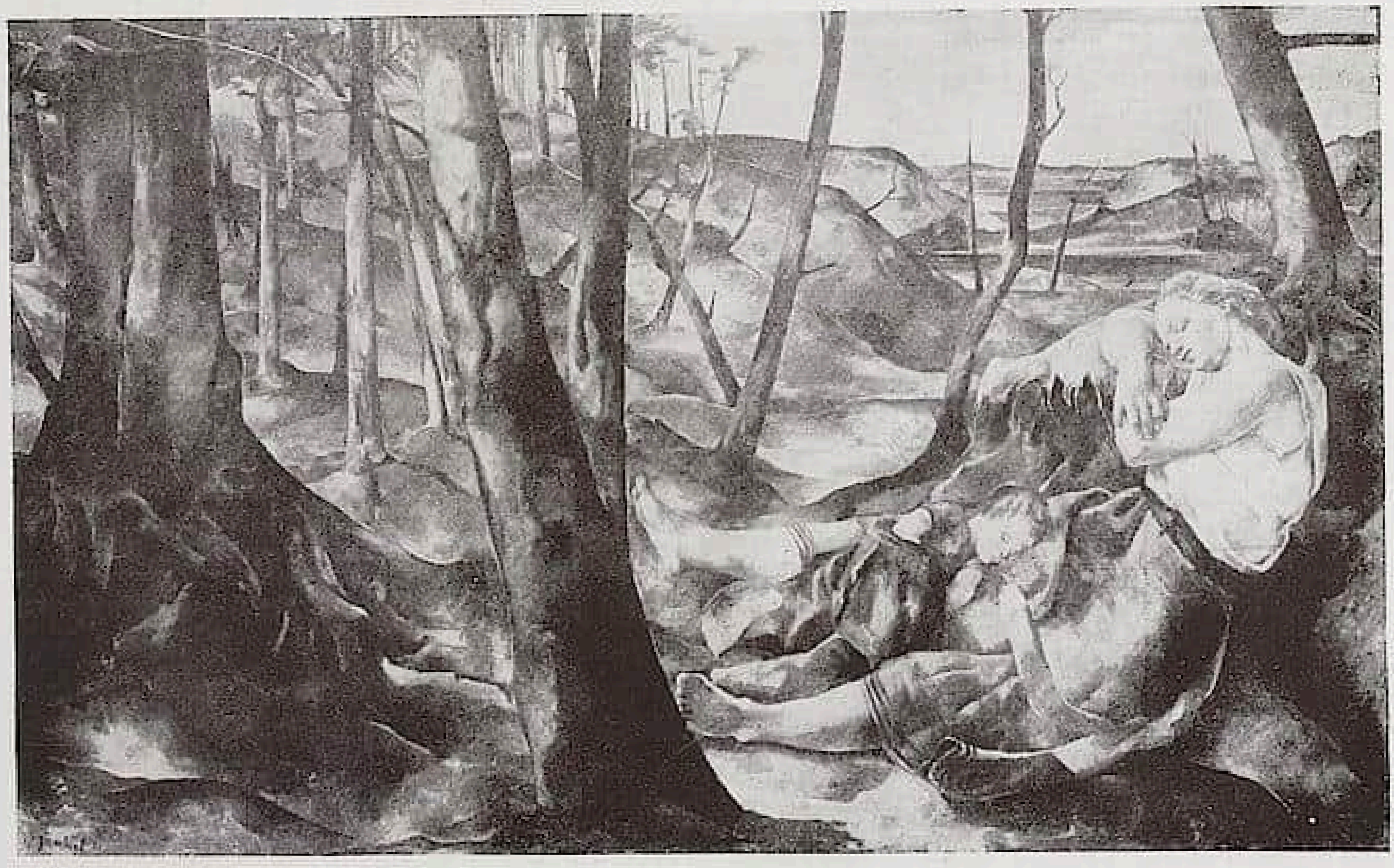
Gut wirkt Campendonk. Man sieht Bestimmtheit, zarte Kraft und vor allem Form, ohne die Krücken ekstatischen Willens. Sehr viel Eleganz und Elastizität in den Linien seiner Holzschnitte.

Nauen hat die Bilder für den Gurlittschen Musiksalon ausgestellt. Außerdem einen kleinen Cellospieler, den sein Cello übertönt, mit einer etwas bedenklich stimmenden Geschicklichkeit gemalt, farbig auch nicht von der Qualität der Gurlittschen sehr bewegten Kompositionen. Nauen ist übrigens das einzige Mitglied des „Jungen Rheinlandes", dessen Veranlagung diesem Sammelbegriff entspricht. Er hat Üppigkeit und Wohllaut, etwas ausgesprochen Materielles, das seinen starken Intellekt modifiziert und ihn vor Einseitigkeiten bewahrt.

Meidner schickt ein wirklich hartes, sehr ehrliches Porträt in äußerlich beinahe naturalistischer Aufmachung, sehr komprimiert, sehr knapp, sehr zugespitzt in der Charakteristik und gemalt mit dem Blick auf das Modell, mit dem ersten, nicht dem zweiten Gesicht.

Kokoschka steht weit hinter diesem, entfernter von den Dingen. Er löst sich nicht unvermittelt ab vom Impressionismus und fällt deshalb nicht ins Leere. Aber es gibt keine Frage, wer der stärkste Porträtist dieser Zeit war. Was wirkungslos bei ihm ist, liegt nicht in ihm, sondern in der Zeit begründet.

Willy Jaeckel. Andacht und Schauen. 1916/17. (Für die Keksfabrik Bahlsen, Hannover.)



Willy Jaeckel. Ruhe. 1916/17. (Für die Keksfabrik Bahlsen, Hannover.)

Zu dem Aufsatz von Ernst Cohn-Wiener „Willy Jaeckel“.

Lehmbruck hat jetzt auf jeder dieser Art Ausstellungen sein Kabinett, was berechtigt erscheint auch ohne den Hinweis, daß der künstlerische Nachwuchs in der Plastik so gut wie ganz auszufallen scheint. Seine große stehende weibliche Figur ist, weil oder trotzdem es ein Frühwerk ist, immer noch das Beste, Streben nach Formvereinfachung und Intellektualismus treten nicht in Erscheinung, da genügend Formungskraft vorhanden war, um diesen dick gepolsterten absichtslos unbeholfenen Frauenkörper zu schaffen. Dieser Dämmerzustand, in dem er damals arbeitete, war natürlich nichts für eine Zeit, die schnelle und pünktlich fertige Produktion brauchte. Den theoretischen Vorschriften späterer Zeiten hat er sich auch nicht ganz entziehen können.

Der Rest geht von Thorwaldsen, der zum Leiden, zur Demut oder der besonders beliebten Ekstase vergewaltigt wird, bis zum mißverstandenen Archipenko. Dieser teure Name fehlt ganz.

Von den Neueren ist der stärkste Wille Wilhelm Morgner, der zunächst mit einem rücksichtslos und ehrlich gemalten Mittagessen westfälischer Höhlenbewohner auftritt. Die Wirklichkeit gibt sich als Karikatur, aber nicht von der unbeteiligten Art Daumiers, sondern ohne Schein. Sehr westfälisch, wenn auch etwas veruhdet. Später wird er kultiviert, ohne indes seine Herkunft zu vergessen. Stark zurechtgebogen hätte hier der deutschen Malerei eine Persönlichkeit entstehen können, kräftig genug, um das Literatentum beiseite zu schieben. Aber er verscholl im Kriege.

Burchartz farbliche Qualitäten sind nicht zu übersehen, in der Form ist er deutlicher geworden. Aber er soll sich vor zu viel Ausdruck hüten; dieselbe Gefahr bedroht das sonst sachliche Talent Gleichmanns.

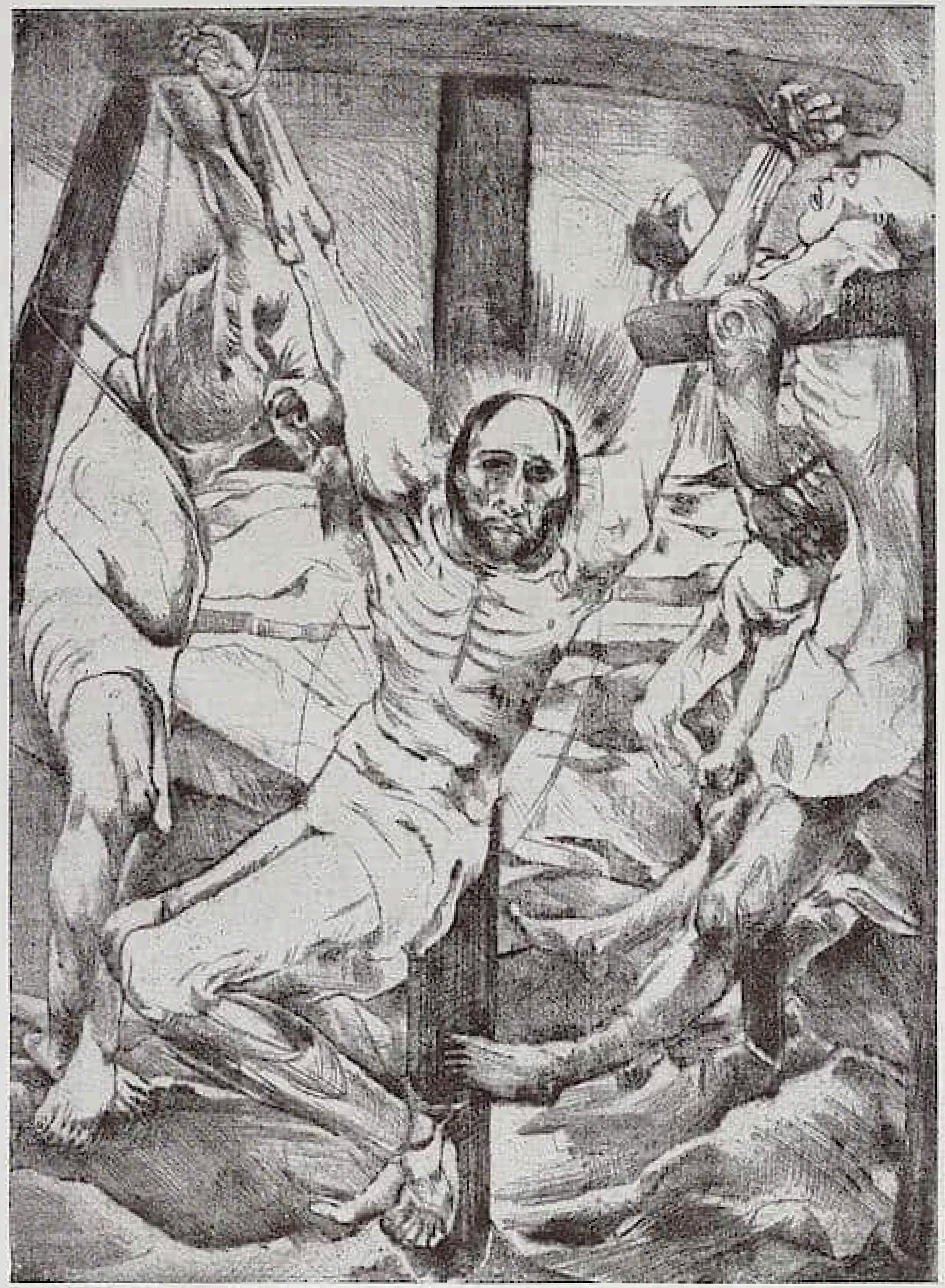
Auch der Kunstwart des Deutschen Reichs hätte Ort und Zeit ängstlich meiden müssen, statt in einer Rede die alten akademischen Sklerotiker zu modernen Freiübungen anzufeuern. Je mehr sich der Staat und seine Organe zurückhalten, um so eher entschuldigen sie ihr Dasein der Kunst gegenüber. Der metaphorische Mißbrauch des Rheinstromes war besonders schmerzlich.

In Darmstadt ist dieselbe Öde, die sich um den Düsseldorfer Kunstpalast lagert, um die Mathildenhöhe herumorganisiert. Es handelte sich in erster Linie um das Verbauen der Aussicht auf die milden Linien blau-grüner Wälder Hans Thomas. Aber im Innern herrscht doch ein anderer Geist; ob er dem Präsidenten Kasimir zu verdanken ist oder anderen Glücksumständen, ist unbekannt.

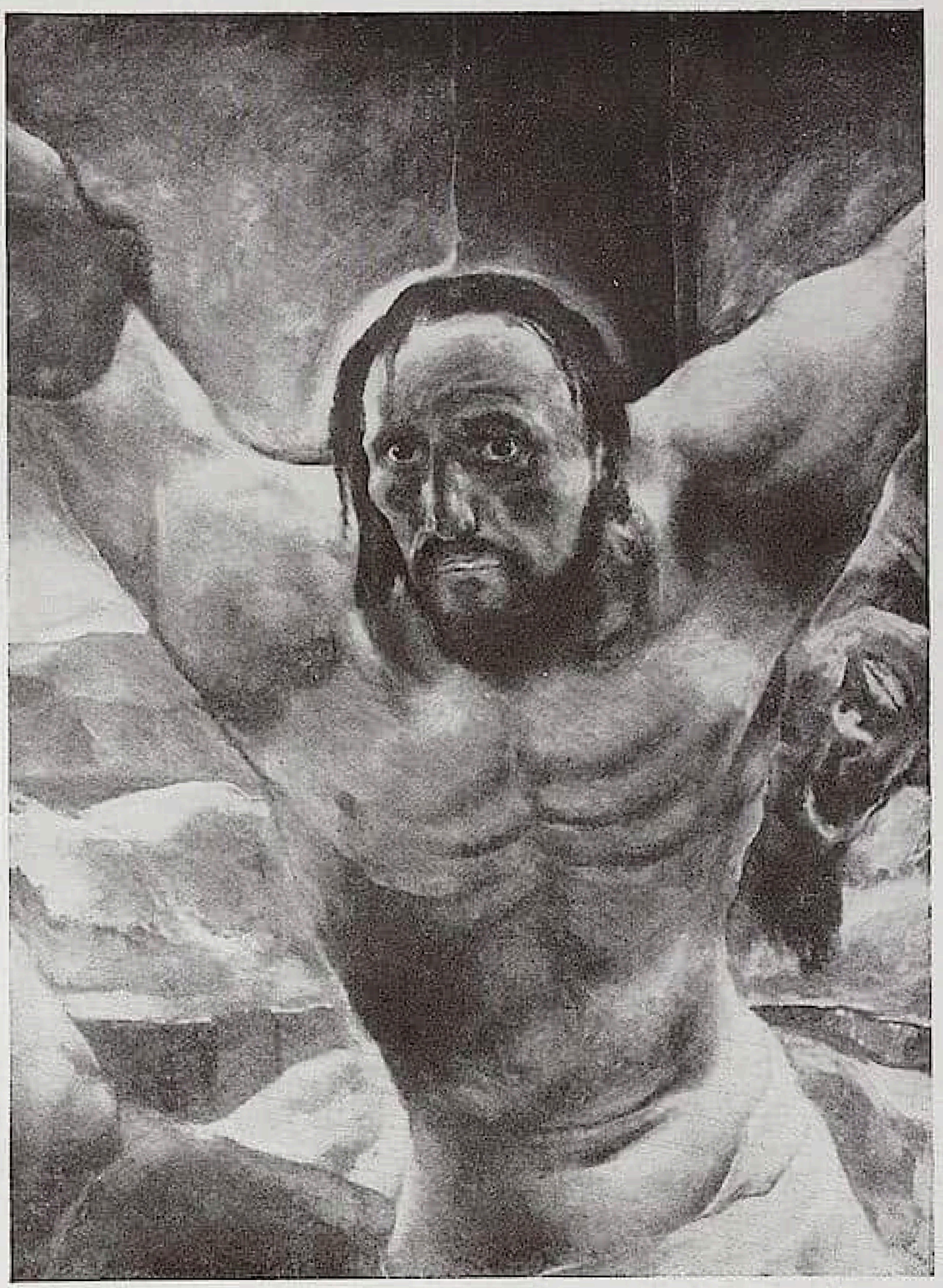
Kein regionales Programm beschneidet hier Möglichkeiten und keine Durchbrechung ist notwendig, um doch zu enttäuschen. Was zurzeit gerade da ist, ist wenigstens gesichtet und knapp zusammengestellt. Das unprogrammatische Durcheinander ist hier eingestanden und zwanglos. Einigungsversuche wurden nicht gemacht, die Alt-Akademiker blieben draußen.

Die Anwesenheit weniger Franzosen — Gott sei es geklagt — hebt das Niveau ohne Verhältnis. Picasso ist mit verschiedenen Zeiten vertreten, als Zeichner zarter zerbrechlicher Menschen, die Schicksal und Sensibilität gehärtet haben. Ein feines blutloses Talent, das nicht Raumprobleme lösen will, sondern in deutlicher Beziehung zu spanischen Primitiven dort anknüpft, um impressionistische Formen abzulösen. Nachher, als er Innenarchitekt wird, reckt er sich zur Größe, und zerreißt oft in Überspannung. Aber der Peinture kann er sich nicht entäußern.

Marie Laurencin vertritt Matisse, sehr mädchenhaft, liebenswürdig, sanftmütig. Man hat Lust diese zarten Schaukelmädchen zu verwunden, um ihren Edelmut zu reizen und noch mehr Haltung herauszubringen. Auch die Farbe ist mädchenhaft leicht, und schon dies leichte Gewicht ist schwerer als der größte Teil ihrer Umgebung.



Willy Jaeckel. Kreuzigung. Radierung. 1919.



Willy Jaeckel. Ausschnitt aus dem Gemälde. 1919.

Zu dem Aufsatz von Ernst Cohn-Wiener „Willy Jaeckel".

Derain mit einer Landschaft, schwer und verhangen, Duphi sehr kühn, berstend von verhaltener Romantik.

Dies sind die reinen Klänge. Danach beginnt das Teilweise, der Eigensinn, das Himmelhohe, Ethik, Religion, Mystizismus, Dämonie, Wild-West. Was erfüllt ist, steht sehr hoch, was ringt, ist m . . . ., besonders soweit es experimentiert.

Auch hier, wie in Düsseldorf, wird aufgebaut auf Hekel, Kirchner, Kokoschka. Diese drei sind es tatsächlich, wenn man das Deutsche d. h. das Nichtfranzösische destilliren will. Aber wenn man die westlichen Einflüsse, denen keiner entrinnt, abzieht, so bleibt immerhin am meisten bei Kokoschka und seinem Eindringen ohne Vorwitz. Seine menschlichen Prägungen haben daher etwas Schicksalhaftes, sie sind auch Form geworden. Oft zwar ist die Konzeption sehr summarisch, wofür man zum mindesten Einheitlichkeit erwarten könnte. Aber unterwegs irrt der Pinsel zu oft ab, verlegt sich auf Einzelheiten, Augen z. B. Dann verkümmert der Rest und man verflucht aufs neue den Intellektualismus, der innerhalb des deutschen Kreises nicht zu bändigen ist. Über Heckel und Kirchner wäre Neues aus Anlaß dieser Ausstellung kaum zu sagen. Eine Mondscheinlandschaft Kirchners verklärt sich bei künstlichem Licht, eine ausgesprochene Abendschönheit. Ein Porträt Nauens von Heckel fällt auf, ein geistig wie körperlich verkürztes Porträt, an gewisse Karikaturungeheuer der dreißiger Jahre erinnernd, mit Wasserkopf und unentwickelten Beinen. Besteht die Komprimierung des Geistigen im Weglassen unedler Teile? Wo bleibt die Übersetzung des Geistigen in die Form, so oft und prinzipiell gefordert. Aber jeder dieses Dreigestirns verfügt über ein einwandfreies Können, nirgendwo sonst erreicht.

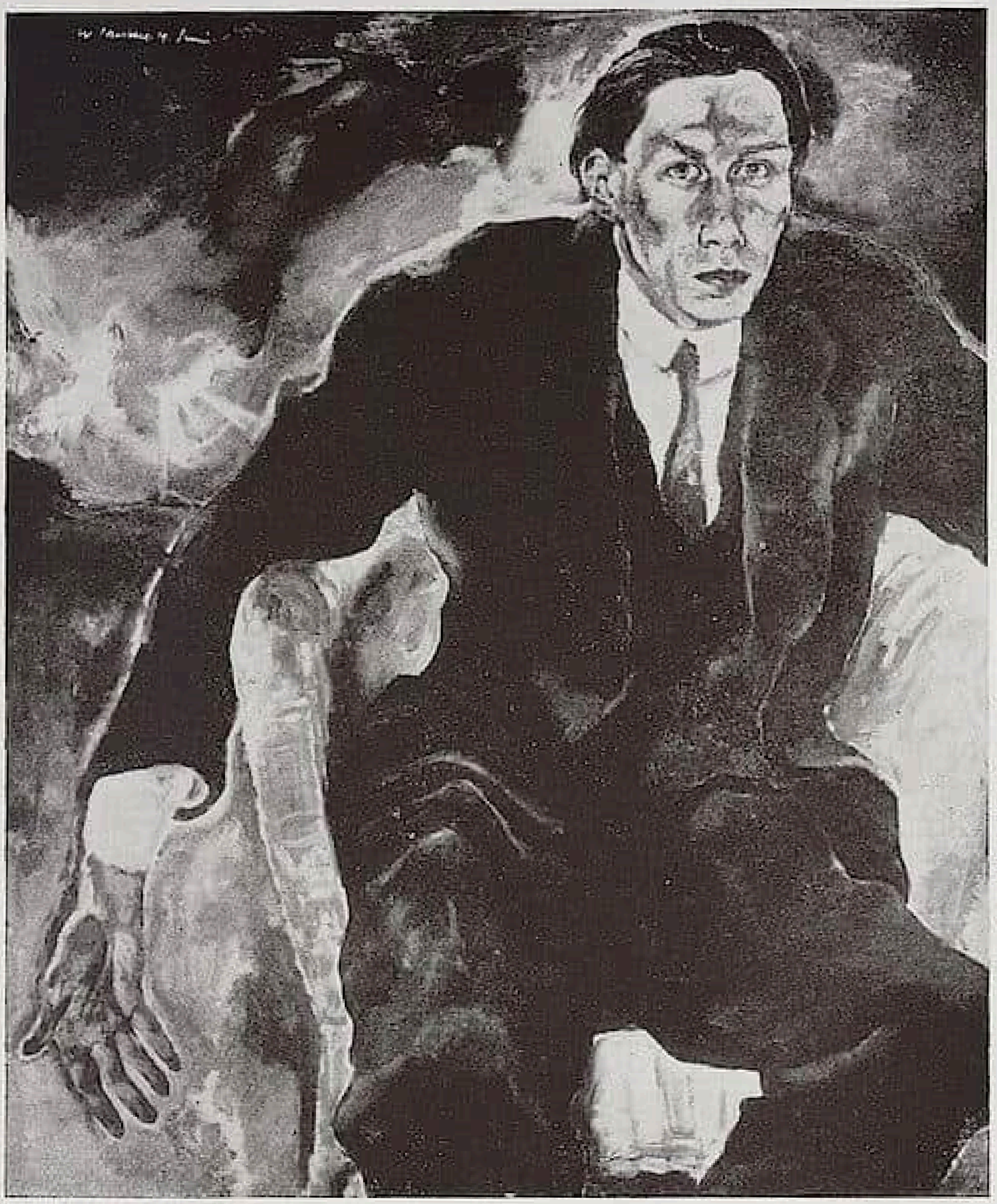
Der Nolde des Ölbildes mit bedeutendem religiösem Vorwurf und der, der Aquarelle macht mit unbedeutendem Vorwurf, und Lithographien erscheinen zwei ausgetauschte Persönlichkeiten. Auf den großen Bildern ein gedankliches Ziel mit dunklen, besonders schwarzen Farben, merkwürdige Unstimmigkeiten und Beziehungslosigkeiten, untypische Eigenbrödelei. Der Vorliebe für große Flächen entspricht nicht die Fähigkeit, diese Flächen am Leben zu erhalten. Sie erstarren leicht. Auf Aquarellen dagegen Form und farblicher Ausdruck.

Nauens großes Erntefrühbild, das überall einspringt, wird historisch. Hier gibt es Bewältigung großer Flächen, die durchschnitten sind von den Arabesken der Erntearbeiter.

Eberz zeigt in beziehungslosen Landschaften die besten Ansätze zu einer Farbkultiviertheit, die die Tradition nicht so verbohrt meidet wie andere Eigenwillige. Sobald er dagegen das religiöse Gebiet erklimmt, steigert er sich zum persönlichen Ausdruck. Dies Mißachten der Tradition, das Nichtwissen, was los ist uud gewesen ist, ist bestimmend für neuere deutsche Malerei. Daher der unglaubliche Abstand von den Franzosen, die diesen gedanklichen Schematismus nicht kennen.

Groß tritt als Illustrator auf, nicht nur in Graphik, sondern auch in Bildern. Er denkt sich Expressionismus im Bild angenehm einfach und amerikanisch resolut, läßt einen Buffalo Bill mit Hosen und Sweater breitbeinig durch das ganze Bild reichen und spickt die durchsichtigen Kleidungsstücke mit symbolischen Emblemen, Revolvern usw. Auch die Farbe ist Rummel. Rot ist Mordfarbe: simplest thing in the world. Will keine Kunst sein, sondern nur amüsant, ist es aber lange nicht in dem Maße wie die Graphik. Die Bilder müßten endlich automatisch in Bewegung gesetzt werden, Schüsse daraus ertönen, die jede Annäherung unmöglich machen. Wirklichkeit muß erreicht werden.

Über Klee ist nichts Besonderes zu sagen, vielleicht nur auf die ausgesprochene Gesetzmäßigkeit seiner Gesichte hinzuweisen, so variabel und unfaßbar sie sein mögen.



Willy Jaeckel. Selbſtporträt.

Zu dem Aufſatz von Ernſt Cohn-Wiener „Willy Jaeckel".

Davringhauſens Farbnebel holen manchmal aus der Landſchaft merkwürdige Effekte heraus. Allmählich erſtickt man an dieſem giftigen Prinzip. Warum werden ganz reale harte Geſichtsformen mit dieſem Nebelſtaub bezuckert? Sollen ſie viſionär werden? Dies emſige Ausweichen der Farbe und ihre Unbeſtimmtheit ſollen hoffentlich nicht die Elemente dieſer Unwirklichkeit ſein. Schließlich landet man bei Waetjen und fühlt einen Bonbon im Munde zergehen. Nichts als bonne peinture aus alter Domzeit (die übrigens manchmal nachläßt), aber wenigſtens unprätentiös und der Grenzen bewußt.

An die wahren Götter, einſtmals nur bedingt gewertet, denkt man bei einem Stillleben von Moll.

Wilhelm Morgner wächſt ſich hier zum deutſchen Renoir im Maßſtab 1 : 100 aus, mit ſehr viel immer wieder abgeſetzten Flächen und dazwiſchen vermittelnden, reich abgeſtuften Übergangsnuancen und ſehr viel Form. Bei aller Kraft eine ſtarke Senſibilität,

mit sehr großen Anlagen, die, losgelassen auf die Welt der Formen, sich mit einem ungebändigten Temperament herausprojizieren.

Die Arbeiterbilder Kurt Schwitters' ergeben völlig neue Farbklänge, erreicht durch die Gegenstände selbst. Man kann nicht naturalistischer sein als Draht, Leder, Fell und Zeitungspapier selbst agieren lassen, dies zu steigern durch das Hochrelief der Gegenstände und das Ganze in einem Kasten zusammenzuschließen. Man emanzipiere sich von dem Adel des Materials und benutze eine tausendjährige Tradition nicht nur als Schranke. Es sind samtene Klänge in diesem Mülleimermaterial, die man bisher nicht vernahm.

Lehmbruck hat auch hier wie in Düsseldorf sein Kabinett, dessen graphischer Teil besonders reich ist. Seine lebensgroße „Sinnende" zeigt deutlich die späteren Stilprinzipien. Jeglicher Naturalismus ist aufgegeben und der Formaufbau neu begonnen. Die Synthese, wie in China oder Ägypten, ist noch nicht erreicht. Er arbeitet noch zuviel mit Gegensätzlichkeiten (z. B. des Beckens und des Leibes), die noch zu deutlich abgesetzt und noch nicht ineinander übergeführt sind. Nicht alle Teile des weiten körperlichen Bereichs sind zusammenhängend, nicht alles ist durchblutet. Aber die Persönlichkeit verschwindet niemals hinter dem Problem, ist überall lebendig. Die Jüngeren lassen zu oft große Teile der Fläche leer, trennen nicht, nuancieren nicht und halten doch nicht zusammen.

Der Kunstwart des Deutschen Reichs ließ auch hier die Anwesenheit des Staates in einer programmatischen Rede fühlen. Qu'il foute le camp, der Staat, aus dem künstlerischen Programm. Man will nicht seine Anerkennung, seinen Tadel noch seine Ermahnungen, er ist immer verdächtig mit seiner Teleologie. In diesem Falle wurde die Freiheit der Farbe gepriesen. Soll das den beschränkten Sinn haben, daß niemand mehr zur Ateliersauce verpflichtet ist? Oder bedeutet es einen Freibrief für unbeschränktes Austoben? Dann wünscht man das Gegenteil, denn diese Freiheit bedeutet heute einen schachmatten Individualismus, der unter dem akademischen gedanklichen Gehalt zusammenzubrechen droht. Es ist nicht schwer und nicht nötig, sich durch Sammelbegriffe festzulegen.

In Krefeld, das bislang, umgeben von niederrheinischen Fettweiden und Mastvieh, beneidenswerterweise dahindämmerte, hat jetzt Dr. Thormählen mit einer expressionistischen Ausstellung das erste Gift gelegt. Es sind meist alte Bekannte von früheren Ausstellungen, nicht allzu unvermittelt kraß, aber größtenteils pädagogisch gut ausgewählt: Pechstein, Heckel, Kirchner, Nolde, Schmidt-Rottluff, Macke, Nauen, Kokoschka, wie es sich gehört, dazu Campendonk und einige Nieten. Macke gewinnt nicht gerade bei längerer Bekanntschaft, wirkt oft zu kalkig und zu leichthin in der Formgebung. Noldes Akkorde sind jetzt die fatalsten von allen. Früh, in Blumenstilleben sind es die Klänge junger Mädchen, belanglos poetisierend, später kommt der experimentierende Gedanke, entzieht der Farbe jeglichen Saft und gibt nur den fahlen Widerschein phantasieloser Hirnarbeit. Möge er sich auf Aquarell und Graphik beschränken. Kokoschka, farbig manchmal indifferent und in der Form etwas schwachbrüstig, bleibt doch immer ehrlich, pürscht sich langsam an den Ausdruck heran, bis schließlich die Vision in ganz bestimmter Form herausquillt. — Allgemeiner Eindruck: die hier Beteiligten haben ausgerungen. Die wenigen wirklichen Talente stehen fest. Der Rest sind expressionistische Bürgersleute.

Abb. 2. Schüssel mit Motiven aus der Offenbarung des Johannes, Kap. I, 13—20.
Dm. 23,5 cm. Arbeit des Nicolaus Horchaimer. Städtisches Museum, Salzburg.
(Nach Kunst und Kunsthandwerk XIII, Wien 1910, S. 649.)

Abb. 3. Teller mit knieendem Engel und Seepferden. Dm. 17,5 cm.
Arbeit des Nicolaus Horchaimer. Sammlung Dr. A. Figdor, Wien.

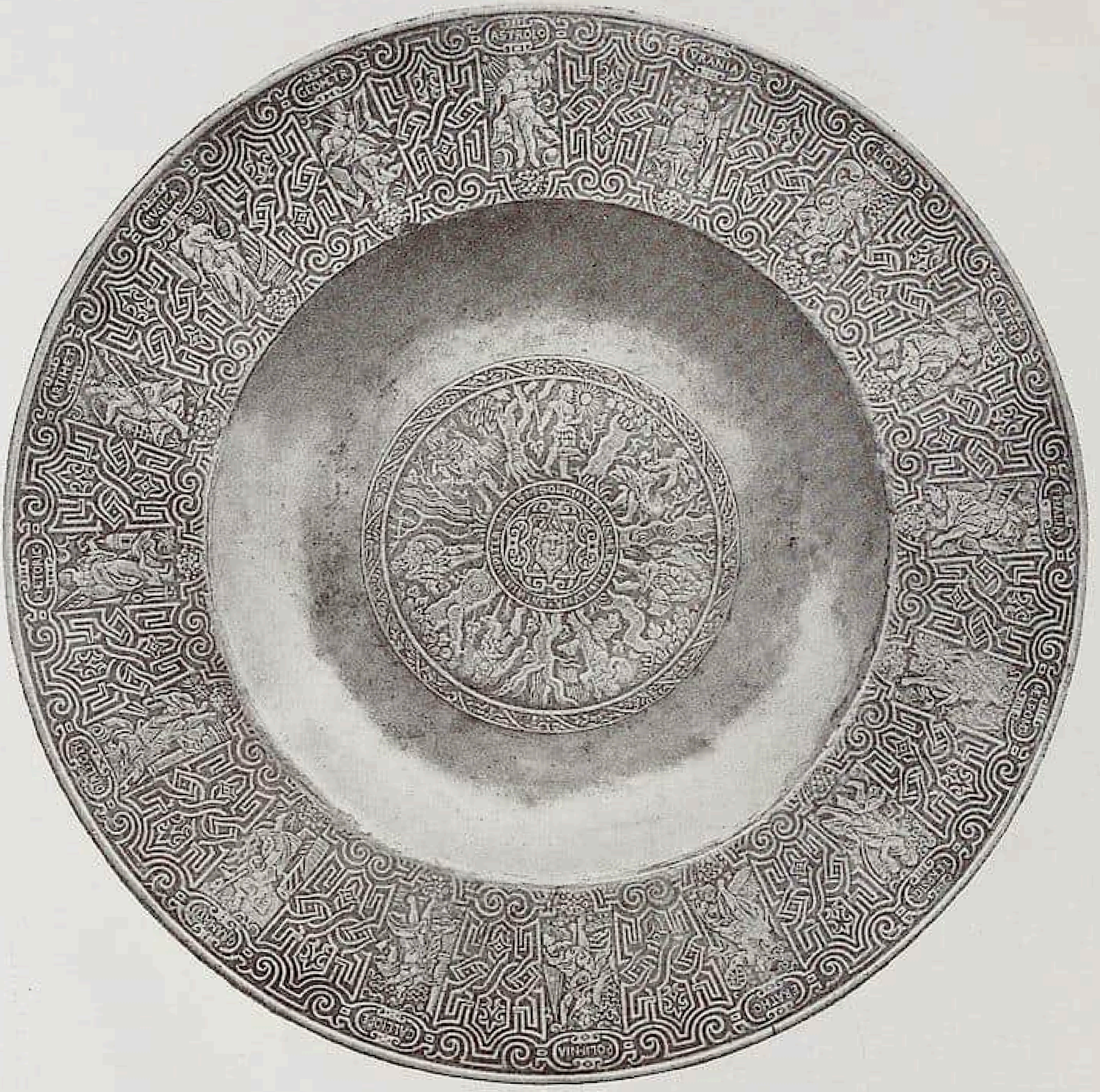


Abb. 4. Schüſſel, aus geätzter Form gegoſſen. Auf dem Rande die neun Muſen und ſieben freien Künſte; in der Mitte ſieben Planetengötter nach Hans Sebald Beham. Dm. 47 cm. Nürnberg, um 1575.

Sammlung Roman Abt, Luzern.
(Nach Forrer, Collection Alfred Ritleng, Taf. XI.)

Abb. 6.
Schälchen mit Kriegerkopf.
Dm. 12 cm. Arbeit des Albrecht Preissensin.
Nordböhm. Gewerbe-Museum, Reichenberg.
(Nach Mitteil. des Nordböhm. Gewerbe-Museums XVIII, Reichenberg 1900, S. 36.)

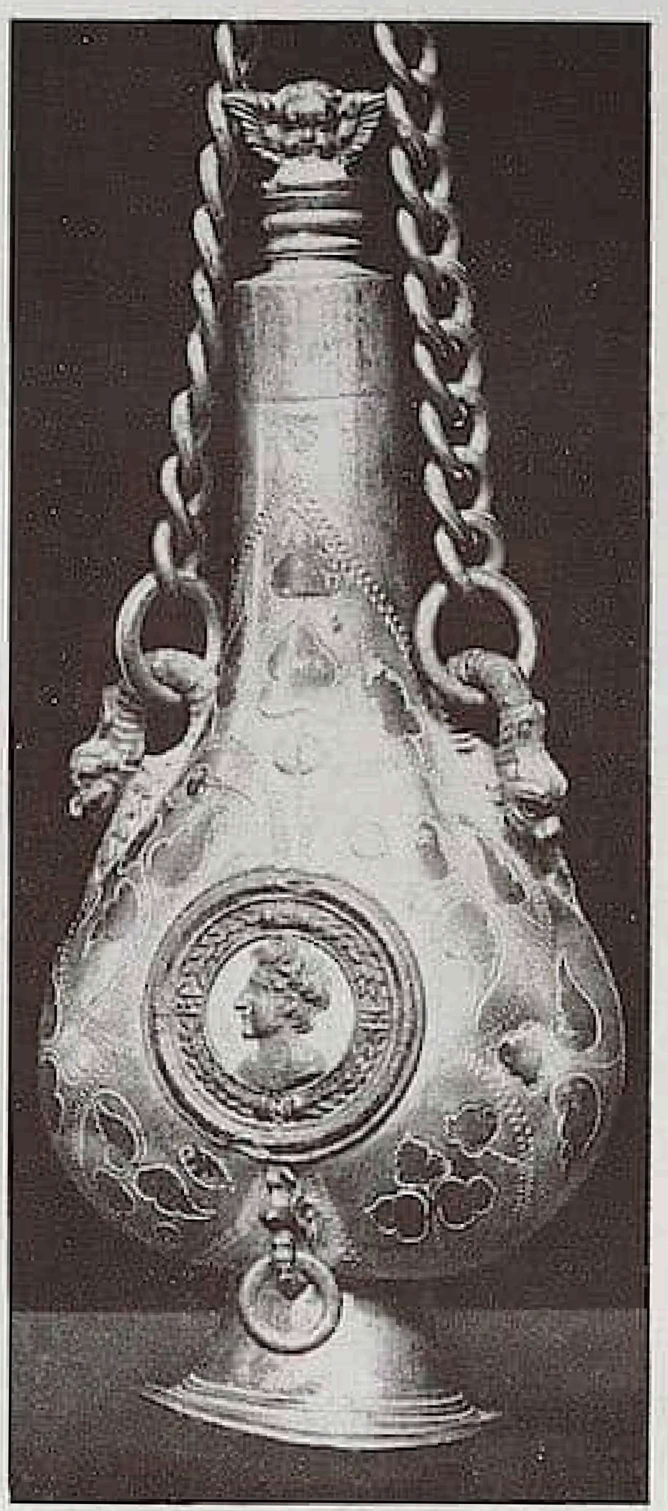


Abb. 5. Nürnberger Pulverflasche, angeblich auf dem Schlachtfelde von Pavia gefunden. H. 23 cm.
Sammlung Dr. A. Figdor, Wien.

Abb. 7.
Schälchen mit dem Doppeladler.
Dm. 13,9 cm. Arbeit des Veit Zipfel, um 1585.
Nordböhm. Gewerbe-Museum, Reichenberg.
(Nach Mitteil. des Nordböhm. Gewerbe-Museums XVIII, Reichenberg 1900, S. 36.)

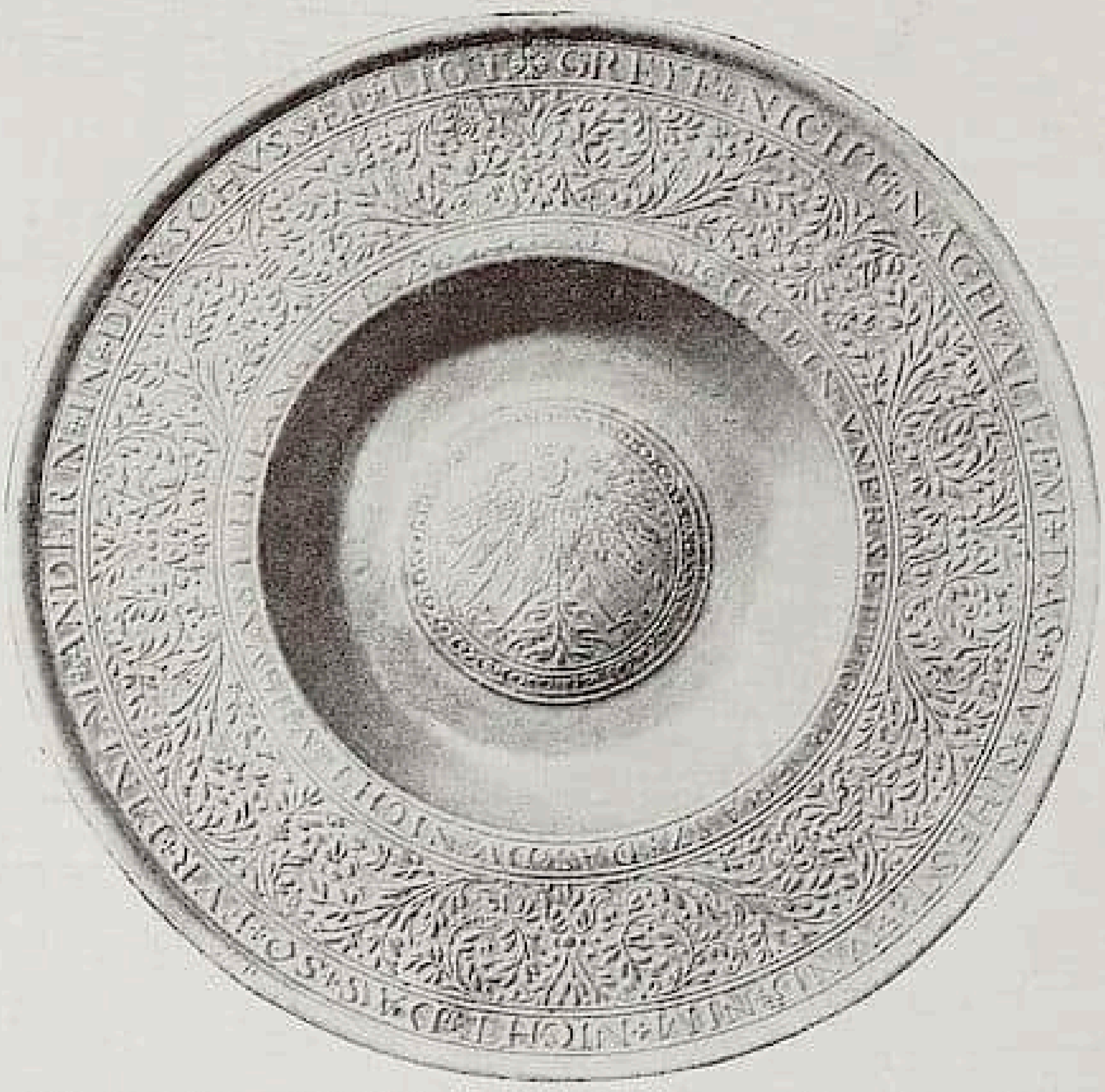


Abb. 8. Kleine Schüſſel mit dem Jungfrauenadler. Dm. 16 cm.
Arbeit des Meiſters mit dem Strich. Sammlung Dr. A. Figdor, Wien.

Abb. 9. Kleine Schüſſel mit Arabeskenornament. Dm. 17,5 cm.
Arbeit des Jacob Koch II. Sammlung Dr. A. Figdor, Wien.

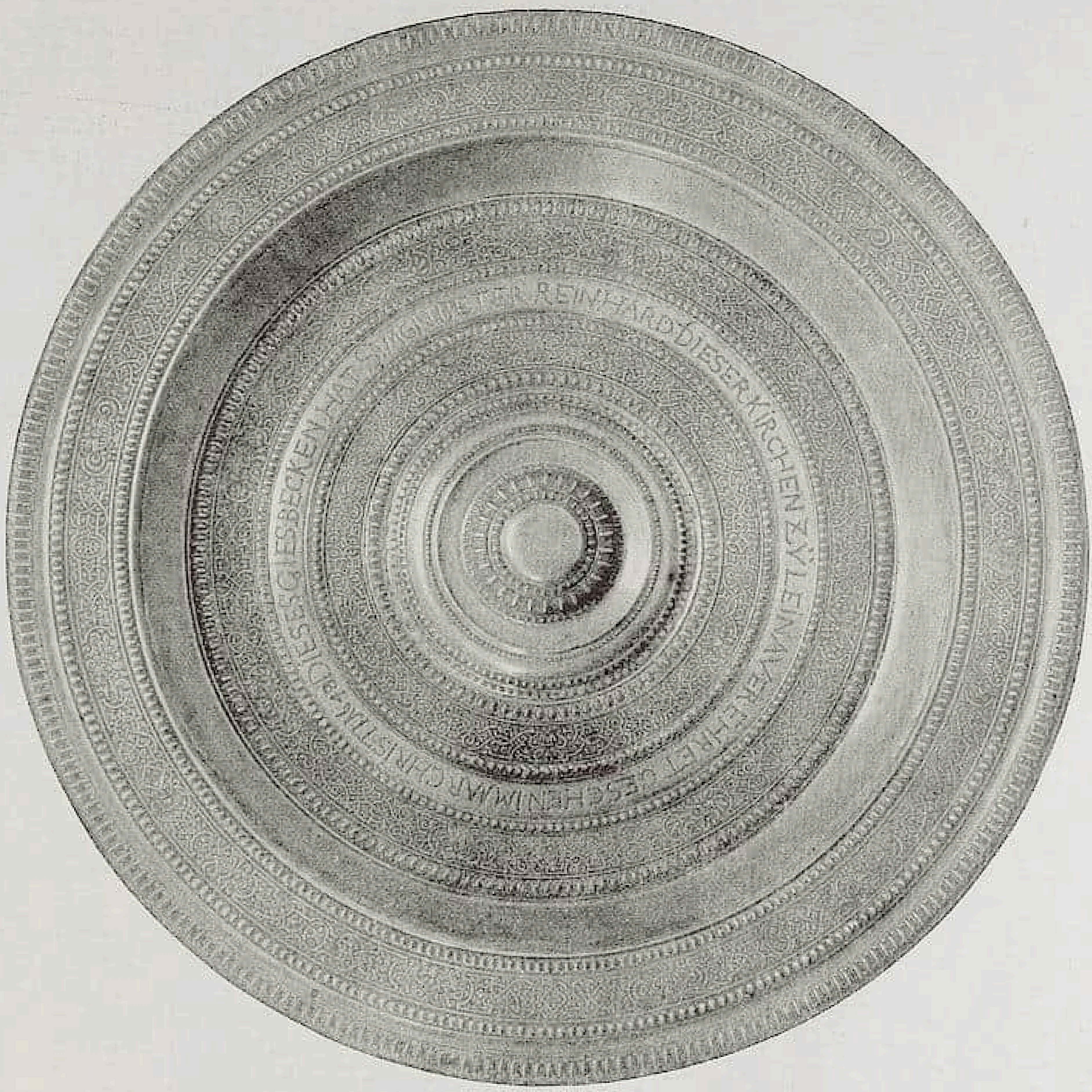


Abb. 10. Schüssel mit reicher Zonengliederung, Arabesken-Bordüren in Flachrelief und Ornamentstäben in Hochrelief. Dm. 45 cm. Arbeit des Jacob Koch II, um 1585.

Kunstgewerbemuseum, Leipzig.

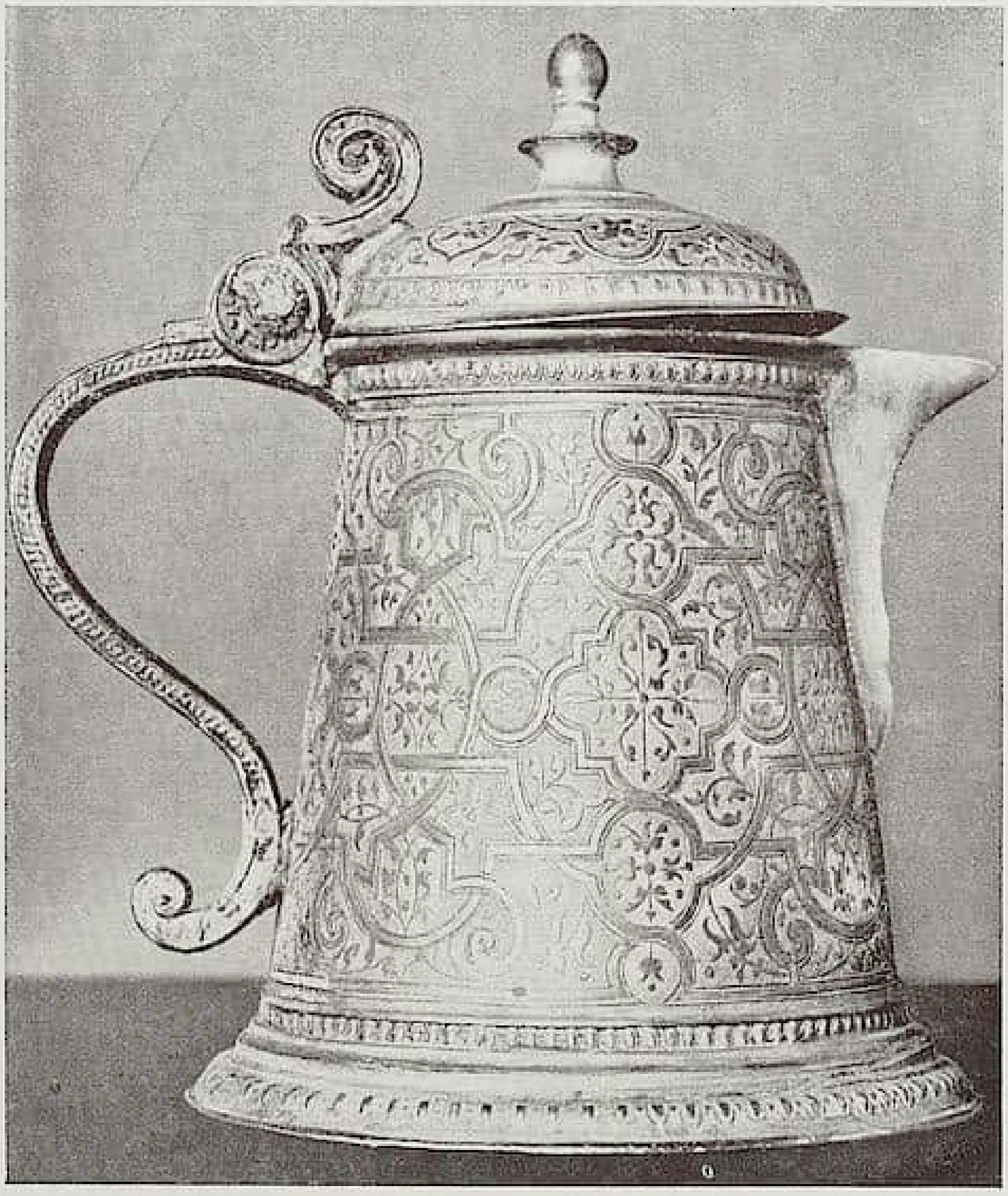


Abb. 11.
Kanne mit Arabesken. H. 15,4 cm.
Arbeit des Jacob Koch II, um 1585.
Bayerisches Nationalmuseum, München.

Abb. 12.
Deckelbecher mit Arabesken. H. 18,5 cm.
In der Art des Paulus Beham, um 1595.
Maximilians-Museum, Augsburg; Slg. Max Wanner.

Abb. 13. Scheibenteller mit Szenen aus der Genesis. Dm. 18 cm.
Modell von Jacob Koch II. Abguß von Jacob Koch III.
Schlesisches Museum für Kunstgewerbe u. Altertümer, Breslau.

Abb. 14. Boden der Lot-Schale von Jacob Koch II.
Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, Wien.

Abb. 16. Marskanne von Jacob Koch II und Caspar Enderlein; datiert 1610. H. 28 cm.
Sammlung Stroganoff, Rom.
(Nach Demiani, François Briot usw., T. 26).

Abb. 17. Temperantiakanne von Caspar Enderlein; um 1611. H. 27,9 cm.
Abguß eines unbekannten Meisters.
Kunstgewerbemuseum, Leipzig.

Abb. 18. Schälchen mit dem Doppeladler. Dm. 13,8 cm.
Modell von Caspar Enderlein, um 1595. Abguß von Hans Spatz II, um 1635.
Sammlung Dr. A. Figdor, Wien. (Nach Kunst und Kunsthandwerk VII S. 71.)

Abb. 19. Teller mit Erschaffung der Eva und den vier Jahreszeiten.
Dm. 18,1 cm. Modell von Caspar Enderlein, datiert 1621.
Abguß von Michael Christoph Wadel, um 1730.
Sammlung Dr. A. Figdor, Wien.

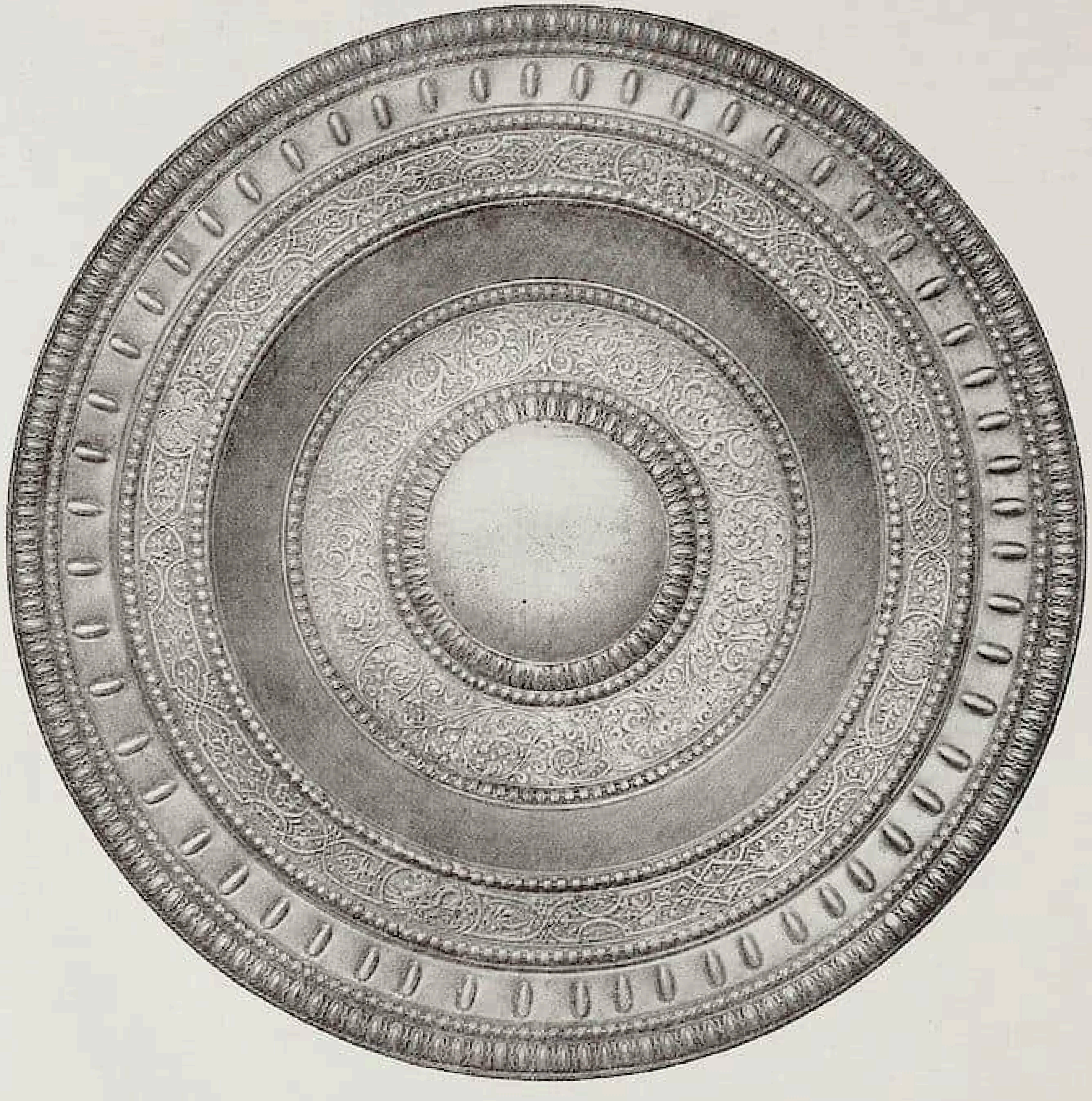


Abb. 20. Schüssel mit Zonengliederung, Bordüren in Flachrelief und Ornamentstäben in Hochrelief. Dm. 29,6 cm. Form geschnitten von dem Eisenschneider WS. Abguß von Hans Zatzer.

Kunstgewerbemuseum, Leipzig (Inv. Nr. 09·77).

DER KUNSTSAMMLER

Von Sammelwesen und Kunstereignissen

Nürnberger Zinn[1]

Von ERWIN HINTZE
Mit 34 Abbildungen

Im Verlage von Richard Carl Schmidt & Co. in Berlin ist vor einigen Monaten als Band 16 der Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler eine Arbeit von Karl Berling über „Altes Zinn" erschienen. Bei der unleugbaren Dürftigkeit unserer Zinnliteratur wird das Berlingsche Buch gewiß von allen Seiten mit großer Freude begrüßt werden. Der Verleger hatte die glückliche Idee, ein Thema bearbeiten zu lassen, das eigentlich noch nie in größeren Zusammenhängen behandelt worden ist. Auch die reiche Beigabe von Illustrationen wird vielen Lesern sehr willkommen sein, da man sich das Abbildungsmaterial über altes Zinn meist recht mühsam zusammensuchen muß. Mit dem Texte kann man sich jedoch nicht in allen Punkten einverstanden erklären. Ich will nun nicht wie ein Schulmeister Fehler anstreichen und Unzulänglichkeiten bemängeln. Damit ist schließlich der Sache wenig gedient. Statt dessen habe ich mich lieber entschlossen, an dieser Stelle eine Reihe von Einzelaufsätzen zu veröffentlichen, die dem Sammler eine weitgehende Ergänzung und Berichtigung der Ausführungen Berlings bieten sollen. Ich beginne die Folge mit einem Überblick über die Geschichte des Nürnberger Zinns, dessen Entwicklung noch nirgends mit genügender Klarheit dargelegt worden ist. Auch der Text des großen Tafelwerkes von Demiani über „François Briot, Caspar Enderlein und das Edelzinn" läßt uns bei der Klärung vieler Fragen im Stich. Bei meinen Ausführungen kann ich auf Urkundennachweise, Literaturangaben und Markenerklärungen verzichten. Im Verlage von Karl W. Hiersemann in Leipzig wird in nächster Zeit als zweiter Band meines Werkes „Die deutschen Zinngießer und ihre Marken" eine Arbeit über Nürnberger Zinngießer erscheinen, die über alle hier unberührt gelassenen Fragen Auskunft geben soll.

Die Frühzeit des Nürnberger Zinns. Der Nürnberger Kandelgießer Heinrich Schüzz erhält im Jahre 1375 für die Lieferung von fünf Büchsen eine Zahlung. Diese Nachricht besagt, daß auch in Nürnberg während des Mittelalters die Kannen- und Zinngießer in Wechselbeziehung zu den Rotgießern gestanden haben. Nur hat sich hier die vollständige Trennung beider Handwerke früher als in manchen anderen Gegenden Deutschlands vollzogen. Urkundliche Überlieferungen machen es zur Gewißheit, daß das Nürnberger Zinngießerhandwerk während des 15. Jahrhunderts einen glänzenden Aufschwung genommen hat. Der noch erhaltene Bestand an gestempelten Nürnberger Zinnarbeiten beginnt erst mit dem Anfang des 16. Jahrhunderts. Die facettierte und reich in gotischer Manier gravierte Abendmahlskanne von Dürrenmungenau in Mittelfranken eröffnet die Reihe (Abb. 1). In der Form, der Gravierung und der Auswahl des Bildschmuckes erinnert sie stark an die schlesischen Facettenkannen vom Ende des

[1] Von der vorstehenden Abhandlung wird im Herbst im Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig, eine Buchausgabe mit 64 Lichtdruck- und 20 Buchdrucktafeln zum Preise von etwa M. 70.— erscheinen.

15. und Beginn des 16. Jahrhunderts. Fast scheint das Nürnberger Stück in einem Abhängigkeitsverhältnis zu den ostdeutschen Erzeugnissen zu stehen. Bei den damaligen Beziehungen zwischen Nürnberg und Breslau ist das wohl möglich. Dann folgt eine Gruppe von Arbeiten, die teils wegen ihrer Formen, teils wegen ihrer Verzierungen interessieren. Einige Ratskannen veranschaulichen den Typus der gefußten Schenkkanne, den das 15. Jahrhundert ausgebildet hat. Dem Trinkbecher ist die gotische, unten konische, nach oben ausladende Form eigen; der Boden dient als Standfläche. Für Teller und Schüsseln haben wir einerseits die flache Scheibe mit verstärkter Randkante, andererseits die tief eingerundete Schüssel mit wagerechtem Rande. Einen Einblick in die Mannigfaltigkeit der Nürnberger Zinngeräte damaliger Zeit gewährt das 1543 von Hans Sachs den Kandelgießern gewidmete Spruchgedicht (abgedruckt bei Demiani S. 76).

Das Handwerk der Beckenschläger hat für manche Verzierung und Technik die Anregung gegeben. Diesem sind die auf einem Modell herausgearbeiteten, gleichmäßig wiederkehrenden Buckelornamente (z. B. Eicheln), sowie die Verwendung der Fassonpunzen entnommen. Eng verwandt mit den Beckenschlägerarbeiten sind die aus geschlagenem Zinn. Der Ausdruck „geschlagenes Zinnwerk" kann sich erstens auf die Hammerarbeit beziehen, die an gegossenen Geräten zu deren Glättung und Festigung vorgenommen wurde. Zweitens bezeichnet er aus Zinnplatten hergestellte Geräte. Die Platten wurden genau wie die Messingscheiben bei den Beckenschlägern durch allmähliches Aushämmern zu Gefäßformen umgestaltet. In der Ausübung dieser Technik dürfte die Tätigkeit des Kandelschlagers Wenzeslaus Prenner bestanden haben, der durch den Nürnberger Ratsverlaß vom 14. Juli 1478 die Erlaubnis erhielt, „schüsseln und ander stück von lauterm zyn, daz mit der stat zaichen getzaichent ist, ze slahen uf den niderlendischen slag und sitten". Über das Färben von Zinngeräten weiß Doppelmayr etwas zu erzählen. Danach fand Melchior Koch II, der 1517 Meister wurde, eine besondere Materie, mit der er die zinnernen Becher, Schüsseln und Teller so tingierte, daß sie wie mit dem besten Golde vergoldet erschienen. Der von Demiani und Berling wegen seiner technischen Fertigkeit im Weichmachen und Erhärten von Zinn sowie im Hohlgießen von vielerlei Bildern aus Zinn und Wachs erwähnte Hans Lobsinger ist dagegen aus der Reihe der Zinngießer zu streichen. Er war Mechanikus und befaßte sich in dieser Eigenschaft mit der Bearbeitung von Zinnmetall. Zu der besonders in späterer Zeit öfters angewandten Vergoldung und Versilberung tritt frühzeitig die bunte Bemalung, teils in durchsichtigem Lack, teils in opaker Öl- oder Wismutfarbe.

Abb. 1. Abendmahlskanne von Dürrenmungenau. H. 33,5 cm. Nürnberg, um 1500. (Nach Schlesiens Vorzeit III 1876 Nr. 21.)

Ätzverzierung. Anfang der vierziger Jahre des 16. Jahrhunderts gab das Waffenschmiedehandwerk die Anregung zu einer neuen Dekorationstechnik. Man versah die fertigen Zinngeräte mit geätzten

Ornamenten und Wappen. Datierte Arbeiten liegen aus der Zeit von 1542—1569 vor. Als den bedeutendsten Meister für geätztes Zinn kennen wir Matthias Bachmann in Memmingen. Es ist aber mehr als wahrscheinlich, daß auch die Zinngießer von Nürnberg, einem Hauptsitze der Waffenschmiede, diese Technik gepflegt haben. Arbeiten mit Nürnberger Stempel sind allerdings vorläufig nicht ermittelt. Auf der Bayrischen Gewerbeschau war 1912 aus der Sammlung Wilhelm Clemens in München ein um 1550 entstandener Scheibenteller mit geätzten Blattranken (Dm. 21,9 cm) als Nürnberger Arbeit ausgestellt. Er hat jedoch keinen Stempel, der über die Herkunft sichere Nachricht geben könnte.

Geätzte Formen. In den sechziger Jahren des 16. Jahrhunderts ging man dazu über, die Ätzung auf die Gußform zu übertragen. Man gewann dadurch die Möglichkeit, die mühsame Arbeit des Ätzverfahrens für mehrere Güsse ausnutzen zu können. Die Verwendung von Formen mit geätzter Verzierung ist eine Eigentümlichkeit der Nürnberger Kandelgießer gewesen. Außerhalb Nürnbergs haben sich solche Formen nur in vereinzelten Fällen nachweisen lassen, z. B. in Straßburg und Schweidnitz (Cicerone II, S. 487 f.). Die beiden fruchtbarsten Meister für flache, aus geätzter Form gegossene Reliefverzierung sind Nicolaus Horchaimer (1561—1583) und Albrecht Preißensin (1564—1598). Von Horchaimer kennen wir bis jetzt 17 und von Preißensin 22 derartige Modellformen (Abb. 2 u. 3). Die Horchaimerschen Modelle sind bis auf wenige Ausnahmen mit den geätzten Initialen N H gezeichnet. Von Preißensin gibt es zwei Schüsseln mit den Initialen A P. Stiche von Hans Sebald Beham, Brosamer, Georg Pencz, Virgil Solis und des Monogrammisten V G haben bei beiden Meistern verschiedentlich als Vorlagen für die bildlichen Darstellungen gedient. Neben dem Figürlichen spielt die Bandarabeske eine wichtige Rolle (Demiani T. 50). Hervorragende Leistungen sind von den Meistern der Bauerntanzplatte und der Musenplatte überliefert. Besonders die Musenplatte der Sammlung Roman Abt in Luzern steht in ihrer künstlerischen Vollendung an der Spitze aller Arbeiten dieser Gruppe (Abb. 4). Sodann verfügten Wolf Stoy (?), Veit Zipfel, die Meister mit dem Stern, mit dem Dolch, mit der Blüte und andere unbekannten Namens über eine kleinere Auswahl geätzter Formen. Melchior Horchaimer verwendete seit 1583 einige Modelle aus dem Nachlaß seines Vaters Nicolaus Horchaimer. Zeitlich am Schluß steht der Meister mit dem Ring. Seine zehn bekannten, meist recht bedeutenden Arbeiten gehören zum Teil schon dem 17. Jahrhundert an. Technisch stehen sie noch ganz auf altem Boden. Mit ihrer Ornamentik dagegen, besonders mit den leicht gefiederten Blattwedeln in französischem Geschmack führen sie in eine neue Zeit. Auch die gelegentliche Andeutung von Zonengliederung bedeutet eine Weiterentwicklung gegenüber den breitflächig oder mehr radial dekorierten Schüsselrändern der älteren Meister. Eng verwandt mit den Arbeiten des Meisters mit dem Ring sind die des Meisters mit dem Strich (Abb. 8).

Verzierung in Hochrelief. Neben den bisher erörterten Ziertechniken taucht frühzeitig der durch die Goldschmiedekunst beeinflußte Reliefguß auf. In gotischer Zeit und in der Frührenaissance begegnen wir ihm bei kleinen Medaillons in den Böden und Deckeln der Kannen oder auf Deckelscharnieren und auf ringförmigen Schüsselgriffen. Ob und inwieweit Johann Neudörfer an Reliefgußarbeiten gedacht hat, als er dem 1523 in hohem Alter verstorbenen Martin Harscher nachrühmte, dieser habe in reinem Zinn zu Wege gebracht, was jeder Goldschmied von Silber macht, lasse ich unentschieden. Bezweifeln möchte ich, daß die angeblich auf dem Schlachtfelde von Pavia gefundenen, in mehreren Exemplaren erhaltenen Pulverflaschen mit Bildnismedaillons und farbig bemalter Rankengravierung wirklich vor 1525 entstanden sind (Abb. 5). Sie

dürften gleich dem von demselben Meister gegossenen Trinkkruge mit allegorischen Figuren der Tugenden Peter Flötners im Berliner Kunstgewerbemuseum dem 2. Drittel des 16. Jahrhunderts angehören. Einige Modelle kleiner Schälchen mit Herkules und dem nemeischen Löwen von Nicolaus Horchaimer, mit dem behelmten Kriegerkopf von Albrecht Preißensin und mit dem Doppeladler — von letzterem sind nur Abgüsse bekannt, die nicht vor 1582 gemacht sein können — lassen sich schwer genau datieren. Stilistische Anhaltspunkte dürften für eine zwischen 1561—1565 fallende Herstellungszeit sprechen, andere Gründe machen die Zeit von etwa 1580—1585 wahrscheinlich (Abb. 6 u. 7).

Jacob Koch II und Caspar Enderlein. Der führende Meister, der den Reliefguß in neue Bahnen lenkte und mit Hilfe seines Zeitgenossen Caspar Enderlein schließlich zur höchsten Blüte brachte, ist Jacob Koch II, der Sproß einer alten Nürnberger Kandelgießerfamilie. Er erlernte das Handwerk bei Nicolaus Horchaimer. Die vererbte Veranlagung fand also auch während der Lehrzeit künstlerische Anregung und Weiterbildung. Kochs Tätigkeit als Meister fällt in die Zeit von 1583—1619. Zu den frühesten Arbeiten gehört eine kleine Schüssel mit klar gezeichnetem Arabeskenornament in flachem, aus geätzter Form gegossenem Relief (Abb. 9). Hier erscheint Koch noch in Abhängigkeit von seinem Lehrmeister Horchaimer und seinem Vetter Albrecht Preißensin. Dann folgt eine in drei Exemplaren bekannte, 45 cm große Schüssel, bei der das Ornament in die Form nicht mehr geätzt sondern graviert worden ist (Abb. 10). Boden und Rand sind reich in Zonen gegliedert, ein Motiv, das wir hier zum ersten Male in voller Deutlichkeit durchgeführt sehen. In dieser Gliederung wechseln Bordüren mit Flachreliefschmuck und Ornamentstäbe in Hochrelief ab. Die durch Lyoner Zinnarbeiten angeregte und in Nürnberg hier zum ersten Male angewandte eigenartige Verbindung von zwei Arten der Reliefbehandlung ist später häufig nachgebildet worden. Eine der Randzonen enthält eine Bordüre mit Arabeskenlinien, kleinen Blättchen und drei verschiedenen Gefäßen nebst den Initialen I K., die in Begleitung der Meistermarke nicht nur den Guß der Schüssel, sondern auch das Modell als eigenhändige Arbeit Kochs sicher stellen. Zeitlich und technisch steht der großen Schüssel eine Deckelkanne Jacob Kochs mit Arabesken in der Art des Balthasar Sylvius nahe, von der das Kunstgewerbemuseum in Berlin und das Bayerische Nationalmuseum in München Abgüsse besitzen (Abb. 11). Die Form der Kanne lehnt sich an den damals üblichen Typus der silbernen Weinkännchen deutscher Herkunft. Weiter folgt ein scheibenförmiger Teller mit plastischem Reliefguß; die Arabeske ist hier überwunden (Abb. 13). Die Mitte zeigt die Halbfigur eines Herrschers mit der Unterschrift DRINCK : VND . . IS : GOTS : NICHT : VOR : GIS. Der Rand enthält vier Rundmedaillons mit Szenen aus der Genesis. Die freibleibenden Zwischenräume sind durch weibliche Hermen und Laubranken gefüllt. Baurat Manz in Stuttgart besitzt einen eigenhändigen Abguß von Jacob Koch II, der sich den später von Jacob Koch III besorgten Abformungen gegenüber durch prachtvolle Schärfe auszeichnet. Dieser Teller ist der Ausgangspunkt für all die zahlreichen Auferstehungs-, Noah-, Kaiser- und Kurfürstenteller geworden, die in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts aus den Nürnberger Zinngießerwerkstätten hervorgegangen sind. Zwei von Koch geschaffene Schalenmodelle waren gleichfalls berufen, anderen Meistern als Vorbild zu dienen. Beide Schalen haben einen einwärts gewölbten glatten Rand. Die eine zeigt in ihrer Mitte ein großes Rundbild mit Lot und seinen Töchtern in landschaftlicher Umgebung, die andere die Hochzeit zu Kana. Das Bild von Lot und seinen Töchtern, eine Kopie nach dem Holzschnitt von Virgil Solis auf dem Titelblatt des alten Testa-

mentes der Frankfurter Bibel vom Jahre 1563 (Mitteilung von Direktor Dr. E. W. Braun in Troppau), ist mit den Stecher-Initialen I K gezeichnet, die wiederum die eigenhändige Modelleurarbeit Kochs beweisen (Abb. 14 u. 15. — Demiani T. 36 Nr. 1).

Die Lot-Schale ließ Koch im Jahre 1608 von Caspar Enderlein kopieren (Demiani T. 35). Die beiden bedeutendsten Nürnberger Zinngießer ihrer Zeit begegnen uns hier zum ersten Male in geschäftlicher Verbindung. Zwei Jahre später treffen wir sie bei einer gemeinschaftlichen Arbeit. Die 1610 entstandene, in drei Exemplaren bekannte Marskanne ist nach Ausweis der auf ihr angebrachten Stecher-Initialen in ihrem oberen Teil von Jacob Koch, in ihrer unteren Hälfte von Caspar Enderlein modelliert (Abb. 16). Nach zwei Richtungen verdient die Kanne Beachtung. Erstens ist hier von dem italienischen Kannentypus Gebrauch gemacht, zweitens tritt hier das Oeuvre François Briots als Vorbild für das Nürnberger Reliefzinn in die Erscheinung. Für die Form und den Schmuck hat die Marskanne von Briot als Muster gedient. Ob nun Koch oder Enderlein zuerst die Idee gehabt hat, sich die Werke Briots zunutze zu machen, lasse ich dahingestellt. Dem Caspar Enderlein bleibt der unbestrittene Ruhm, in seiner Temperantiaschüssel das von Briot geschaffene Modell in höchster Vollendung und technischer Meisterschaft nachgebildet zu haben. Enderlein hat die Kopie zweimal ausgeführt, zuerst im Auftrage von Jacob Koch wahrscheinlich im Jahre 1609 oder 1610 (Demiani T. 4). Vielleicht ist die Marskanne als zugehöriges Gießgefäß gedacht gewesen. Von der ersten Ausführung der Temperantiaschüssel besitzen die Kunstgewerbemuseen in Berlin und in Dresden Abgüsse mit der Kochschen Marke. Das Modell scheint nach der Herstellung weniger Abformungen zugrunde gegangen zu sein; denn schon 1611 lieferte Enderlein eine zweite Kopie (Demiani T. 2). Ob ursprünglich auch diese und noch andere Arbeiten Enderleins für Jacob Koch bestimmt waren, wissen wir nicht.

Abb. 15. Lot mit seinen Töchtern. Holzschnitt von Virgil Solis.

Caspar Enderlein, von Basel nach Nürnberg eingewandert, erwarb 1586 als Zinngießer das Meisterrecht. Wir kennen ihn mit Sicherheit nur in seiner Tätigkeit als hervorragenden Formenschneider. Ob ihm der Guß einer Henkelvase des Berliner Kunstgewerbemuseums zuzuschreiben ist, läßt sich schwer entscheiden. Die Beigemerk-Initialen der Marke können ebensogut für den 1608 Meister gewordenen Christoph Ernst in Frage kommen. Und von den noch nicht mit bestimmten Meistern in Verbindung gebrachten Marken wird ihm keine gehören. Die Reihe der datierten Gußformen Enderleins beginnt mit dem Jahre 1608, so daß wir für die Tätigkeit von 1586—1607 keine festen Anhaltspunkte haben. In diese erste Zeit ist zunächst ein Schälchen mit dem Doppeladler, das die Kopie eines älteren Modells ist, zu setzen (Abb. 18). Es kommt mit der Marke des Meisters mit dem Stern vor, dessen Tätigkeit ungefähr in die beiden letzten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts fällt. Später finden wir das Modell im Besitze des 1611 verstorbenen Zinngießers Veit Zipfel, dann bei Balthasar Keim (?) und

ſchließlich bei Hans Spatz II. Ebenfalls in die erſte Zeit dürfte ein Auferſtehungsteller gehören, deſſen Zuweiſung an Enderlein von Demiani beſtritten worden iſt, da die Stecher-Initialen C E bei vielen Abgüſſen ſehr undeutlich ſind. Das Modell hat mehrmals den Beſitzer gewechſelt. Die meiſten Abgüſſe tragen die Marke des Hans Spatz I, der 1600 die Werkſtatt des Endres Henickel übernahm. Dann folgen die Arbeiten, die Enderlein für Jacob Koch II ſchuf: Die Lotſchale von 1608, die Marskanne von 1610 und das Modell I der Temperantiaſchüſſel. Das zweite Modell der Temperantiaſchüſſel lieferte Enderlein, wie ſchon erwähnt, im Jahre 1611. Mit ihm zuſammen dürfte die zugehörige Kanne entſtanden ſein. Als Beſitzer der Formen ſind Sebald Stoy, Michel Hemerſam, Hans Sigmund Geißer und Jobſt Sigmund Geißer ermittelt. Dazu kommt noch als fünfter ein dem Namen nach unbekannter Meiſter, aus deſſen Werkſtatt das Exemplar der Temperantiakanne des Leipziger Kunſtgewerbemuſeums ſtammt (Abb. 17). Etwa 110 Jahre iſt das Modell II der Temperantiaſchüſſel und ihrer Kanne in Nürnberg zu Abformungen benutzt worden. Als Erſatz für das Mittelſtück mit der ſitzenden Figur der Temperantia lieferte Enderlein noch ein Medaillon mit einer ſtehenden Marienfigur (Demiani T. 3). So konnte der Zinngießer je nach Bedürfnis der Schüſſel einen mehr weltlichen oder einen mehr kirchlichen Charakter geben. Ungefähr in die gleiche Zeit dürften zwei Arbeiten Enderleins gehören, die nur in je einem Abguß bekannt ſind: ein koniſcher Krug mit Allegorien der Erdteile Europa, Afrika, Amerika im Dresdner Kunſtgewerbemuſeum und eine Schüſſel mit dem Medaillonbildnis Enderleins als Mittelſtück und den vier Allegorien der Erdteile Europa, Amerika, Afrika und Aſia als Bodenverzierung im Beſitze der Familie Hanhart-Graf in Dietikon (Demiani T. 11 u. 27). Hier wie dort haben wieder Teile der Mars- und der Temperantiaſchüſſel von François Briot als Vorlage gedient. Der Krug hat die Marke des Meiſters mit der Lilie, die Schüſſel diejenige Caſpar Wadels d. Ä. oder Caſpar Wadels d. J. Im Jahre 1615 ſchnitt Enderlein als Gegenſtück zu ſeiner Lotſchale die St. Georgsſchale (Demiani T. 37). Die letzte datierte Arbeit des Meiſters iſt der Evateller von 1621. In der Mitte iſt die Erſchaffung der Eva dargeſtellt. Den Rand füllen zwiſchen Masken, Putten und Rollwerk vier langovale Medaillons mit allegoriſchen Darſtellungen der Jahreszeiten (Abb. 19. — Demiani T. 38 Nr. 1). Gleich der Temperantiaſchüſſel hat ſich auch dieſer Teller großer Beliebtheit erfreut. Das Modell hat mehrmals den Beſitzer gewechſelt und iſt ſchließlich von Michael Chriſtoph Wadel bis über die Mitte des 18. Jahrhunderts hinaus abgeformt worden. Unbeantwortet wird wohl immer die Frage bleiben, warum Enderlein ſeine Formen nicht für den eigenen Gebrauch, ſondern anſcheinend durchweg für andere Meiſter gearbeitet hat. Doppelmayr weiß nur zu berichten, daß Enderlein auf die Beförderung ſeiner Profeſſion fleißig bedacht war, da er unter anderem die hangenden Leuchter am erſten aus Zinn gegoſſen, und daß er das Pouſſieren, Steinſchneiden und Gießen von allerhand Figuren mit vieler Geſchicklichkeit betrieben hat.

Die Zeitgenoſſen von Jacob Koch II und Caſpar Enderlein. Bevor wir uns der folgenden Generation zuwenden, haben wir noch Jacob Kochs und Caſpar Enderleins Zeitgenoſſen zu berückſichtigen, die im weſentlichen im Sinne der beiden führenden Meiſter gearbeitet und deren Anregungen zum Teil weiter ausgebaut haben. Veit Zipfel (1582—1611), den wir ſchon als Beſitzer geätzter Modelle und des Doppeladlerſchälchens von Enderlein erwähnt haben, ſchaffte ſich nach Kochs Beiſpiel ein Schalenmodell mit der Hochzeit zu Kana an. Unter dem Bild ſind zwei Schilde in die Form geſchnitten, von denen der eine die Meiſtermarke, der andere die ineinander geſchobenen Namensinitialen Zipfels enthält. Ausformungen davon ſcheinen ſehr ſelten zu

sein. Ich kenne nur eine aus der Sammlung Baurat Manz in Stuttgart. — Melchior Horchaimer (1583—1623) begnügte sich nicht mit dem Abgießen von geätzten Formen aus der väterlichen Werkstatt. Er ist auch der Meister einer vortrefflichen, mit Reliefguß verzierten Deckelkanne, die auf dem konischen Mantel drei von Rollwerk umrahmte Rundmedaillons mit Allegorien der Arithmetik, Dialektik und Rhetorik zeigt. Außer der Horchaimerschen Marke trägt die Kanne die in die Form geschnittene Meisterbezeichnung MELICHOR HORCHAMER. Ferner ist Melchior Horchaimer oder Hans Zatzer der erste Besitzer eines von dem Stecher W. F. geschnittenen Tellermodells mit dem Dankopfer Noahs gewesen. — Hans Zatzer (1587—1618) hat in seinen 22 bekannten Arbeiten hauptsächlich die bereits bei Jacob Koch II festgestellte Verbindung von Flachreliefbordüren mit Ornamentstäben in Hochrelief behandelt (Abb. 20). Außerdem liebte er die Anbringung von ovalen Buckeln auf den glatten Zonen der Schüsselränder. Ein sehr eigenartiges Modell besaß Zatzer in einem scheibenförmigen Teller, der in Reliefguß am Rande einen Fries mit Motiven nach der Marsschüssel von Briot und in der Mitte eine Fächerrosette zeigt (Demiani T. 28). — Die Marke des Paulus Beham (1589—1610) trägt ein eiförmiger, in zwei Typen bekannter Deckelbecher mit Arabeskenbändern und Ranken in Flachrelief (Abb. 12. — Demiani T. 39). — Jacob Prey (1589—1627) bereicherte den Modellschatz um einen reizenden kleinen Deckelkrug mit Harpyien, Fruchtbündeln, Libellen, Putten und Masken (Demiani T. 12 links). — Über eine größere Zahl von Modellen verfügten Michel Rößler d. Ä. (1596—1635) und Steffan Christan (1596—1605). Von Rößler besitzt das Berliner Kunstgewerbemuseum einen kleinen Deckelkrug mit Reliefguß und Resten von Vergoldung. Auf dem Mantel wiederholen sich dreimal Bänder, Masken, Vögel, Jagdtiere und Fruchtbündel. Ein reich gegliederter Teller der Sammlung Baurat Wallraff in Nürnberg zeigt zwei Schriftzonen auf dem Rande. Zwei Schalen Rößlers behandeln das Thema von Rebekka am Brunnen und die mehrfach erwähnte Darstellung von Lot und seinen Töchtern (Demiani T. 36 rechts). — Auch Steffan Christan nannte eine Lotschale und eine Schale mit der Hochzeit zu Kana sein eigen. Wie bei der Zipfelschen Schale sind unter dem Bilde mit der Hochzeit zu Kana zwei Schilde angebracht. Der eine von diesen trägt die Hausmarke Christans. Sodann war Christan der erste Besitzer eines der drei Modelle des Auferstehungstellers mit dem thronenden Kaiser und den sechs Kurfürsten. Mit seiner Marke ist auch der älteste bekannte Abguß der schönen Avaritiaschüssel mit dem figurenreichen Triumphzug der Liebe auf dem Rande gestempelt. — Paulus Öham d. Ä. (1604—1634) vermehrte die Zahl der Noahteller im Jahre 1619 um ein neues Modell In seinem Besitze begegnen wir zum ersten Male dem später mehrmals wiederkehrenden Modell einer Schale mit der Darstellung der Trinität. — Sebald Stoy (1608 bis n. 1622) scheint der erste Besitzer des Modells II der Temperantia- bzw. der Marienschüssel nebst Kanne sowie des 1621 entstandenen Evatellers von Caspar Enderlein gewesen zu sein. Außerdem verfügte er über eine Schüsselform mit Bordüren in Flachrelief und Ornamentstäben in Hochrelief, sowie über das Modell eines aus einer älteren Werkstatt stammenden flachen Tellers, dessen Rand mit fünf Köpfchen in Kartuschen und Arabeskenbändern mit Laubranken verziert ist. Mit dieser Aufzählung dürften die wichtigsten Zeitgenossen Jacob Kochs II. und Caspar Enderleins erschöpft sein. Ihnen treten die Meister zur Seite, die für bekannte Typen belanglose Variationen schufen oder sich gar nur handwerksmäßig mit dem Abformen vorhandener Modelle befaßten.

(Schluß folgt.)

Die Zeit und der Markt

Kunstpolitik

Eine staatliche Bildstelle

Eine Anregung

Von Provinzialkonservator Ohle-Halle a. S.

Organisation der Kräfte und Nutzbarmachung aller brachliegenden Werte war uns zu keiner Zeit notwendiger als heute. In diesem Sinne wird von Max Osborn in der „Vossischen Zeitung" (11. Juni, Abendausgabe) die Einrichtung einer „staatlichen Bildstelle" gefordert, deren Aufgabe es wäre, alles photographische Abbildungsmaterial kunstgeschichtlichen Charakters zu sammeln und der Allgemeinheit zugänglich zu machen. Er nimmt mit dieser Anregung einen Plan wieder auf, der früher schon von Karl Simon (Museumskunde, Bd. III, S. 171—175) und von Werner Noack (ebda., Bd. XV, S. 58—62) eingehend behandelt wurde. Zugleich ermutigt ihn das Vorgehen Deutsch-Österreichs, wo in erstaunlich kurzer Zeit etwa 100000 Negative nach Kunst- und Naturdenkmälern der neuen Bildstelle zur Verfügung gestellt wurden. Welche Bedeutung eine solche Bildstelle auch bei uns in Deutschland haben würde, vermag jeder zu ermessen, der sich mit kunstgeschichtlichen Forschungen beschäftigt; die Ersparnis an Zeit und Kosten wäre ganz außerordentlich. Bei den jetzigen Reiseverhältnissen und den ins Ungemessene wachsenden Reisekosten wird es überhaupt nur ganz wenigen Bevorzugten noch möglich sein, in der bisherigen Art die Studien vor dem Objekt zu betreiben, so daß notgedrungenerweise das Arbeiten nach der Abbildung immer notwendiger werden wird. Die Einrichtung der Bildstelle ist demnach ein Bedürfnis, das je eher um so besser im Interesse aller Kunstgelehrten und Kunstfreunde befriedigt werden muß.

Aber nicht allein der Kunstgelehrte von Fach, sondern überhaupt die Allgemeinheit und vor allem diejenigen Kreise, welche sich aus besonderer Neigung oder wegen ihres Berufes mit Fragen der Kunst beschäftigen, haben ein besonderes Interesse am Zustandekommen der Bildstelle, und nicht zuletzt auch die staatlichen und kommunalen Behörden: Regierungen, Konsistorien, Bauverwaltungen und Hochbauämter. Wer die Verhältnisse bei diesen Verwaltungen kennt, weiß, daß überall eine große Menge von Abbildungen und Platten vorhanden ist, die einmal für irgendwelche Zwecke beschafft wurden und dann ungenutzt und unbeachtet in den Ecken und auf den Böden herumliegen, sicherem Verderben preisgegeben. Ähnlich ist es bei den kunsthistorischen Instituten der Universitäten und bei den zahlreichen kleineren städtischen Museen und kunstgewerblichen Schulen. Nun gibt es glücklicherweise in jeder Provinz wenigstens eine Stelle, wo das kunsthistorische Material sachgemäß gesammelt wird: das sind die Denkmäler-Archive der Provinzialkonservatoren; und auf die tätige Unterstützung von seiten der berufenen Denkmalpfleger wäre die staatliche Bildstelle vor allem angewiesen. Es dürfte keinen Konservator geben, der auf seinen zahlreichen Reisen nicht eine große Menge photographischer Aufnahmen gemacht hätte. Wertvolles kunsthistorisches Material wurde auf diesem Wege gewonnen. Insbesondere sammelte sich bei denjenigen Konservatoren, welche die Inventare der Bau- und Kunstdenkmäler bearbeiten, ein riesiges Material an, das dann aber im allgemeinen nach der Publikation kaum noch benutzt wurde. Die Positivabzüge wurden leider meist auf Zelloidin- oder Gelatinepapier angefertigt, so daß sie in vielen Fällen jetzt schon stark vergilbt sind und bald ganz verderben werden. Und die Negative mußten meistens, in alten Plattenschachteln verpackt, eng verstaut werden. Im allgemeinen dürften für die Unterbringung der Negative kaum ausreichende Räume zur Verfügung stehen, zumal da ja bei den Konservatoren sich im Laufe der Jahrzehnte ein Material ansammelt, das außerordentlich viel Platz beansprucht. Die Negative werden lange Jahre hindurch überhaupt nicht benutzt, und es wird nicht bemerkt, wenn sie infolge unrichtiger Behandlung oder schlechter Lagerung anfangen sich zu zersetzen. Es würde also durchaus im Interesse der Konservatoren liegen, wenn sie ihre Plattenbestände an eine Zentralstelle abgeben könnten, selbstverständlich unter Wahrung aller Urheber- und Eigentumsrechte. Bei gutem Willen wird sich ein beide Teile in gleicher Weise befriedigendes Abkommen leicht finden lassen. So könnten als Entschädigung für die Abgabe der Platten einige dauerhafte Bromsilberabzüge von jedem Negativ für die Archive gegeben werden, und weitere Abzüge und gegebenenfalls Diapositive wären ihnen jeder Zeit zum Selbstkostenpreise zu überlassen. Für spätere Reproduktionen sind ja die Negative nicht nötig, wenn gute Positive vorliegen. Lagern die Platten der Inventare in der Bildstelle, und sind die Bilder einzeln käuflich, so wird jeder Kunsthistoriker an der Hand der Inventare, die er sich ja nicht alle kaufen kann, und die häufig vergriffen sind, in schnellster Weise sein Arbeitsmaterial sich beschaffen können. Ich denke hier

besonders an die schönen Ludorffschen Aufnahmen für die Inventare Westfalens; eine Zusammenstellung z. B. der dort abgebildeten westfälischen Plastik ergäbe ein sehr instruktives Arbeits- und Anschauungsmaterial.

Die Konservatoren können aber für die Bildstelle noch sehr viel mehr tun. In jeder Provinz befinden sich meist mehrere Photographen, die häufig unter Hintansetzung der geschäftlichen Interessen die künstlerisch und kunstgeschichtlich wertvollen Werke der Vergangenheit in ihrer Gegend mit großer Liebe für die Sache und mit einem erheblichen Aufwande von Zeit und Geld aufgenommen haben. Diese vortrefflichen Aufnahmen lassen deutlich die Freude der Photographen an ihrer Arbeit erkennen; aber die Adressen dieser Photographen sind meist unbekannt, und ihre schönen Negative werden nicht benutzt. Es ist nun allerdings kaum anzunehmen, daß diese Photographen sich von ihren wertvollen Platten werden trennen wollen. Aber die Konservatoren werden mit ihnen in dem Sinne verhandeln können, daß sie der Bildstelle den Vertrieb ihrer Abzüge übertragen, wodurch für sie eine geschäftliche Ausnutzung der Aufnahmen ermöglicht wird. Dann gibt es aber noch überall Liebhaberphotographen und photographische Vereine, die aus Interesse am Photographieren und aus Freude an den Gegenständen unendlich viele Aufnahmen aller Art angefertigt haben. Von diesen Negativen wurden immer nur wenige Abzüge hergestellt, und dann verkommen die Platten. Die einzelnen Amateure haben sich häufig Spezialgebiete für ihre Aufnahmen ausgesucht. Ich habe in der Provinz Sachsen Herren gefunden, die besonders alte Fachwerkbauten aufnahmen, andere schöne alte Haustüren, wieder andere hauptsächlich alte Grabsteine und schmiedeeiserne Grabkreuze, und ein Herr ist mir bekannt geworden, der mit wahrhafter Begeisterung alle ihm zugänglichen Werke älterer Kunst, besonders romanische, gotische Plastik und Kleinkunst aufgenommen hat.

Wer wie der Konservator viel auf dem Lande reist, der findet beinahe bei jedem Pfarrer von der Kirche, ihren Einzelheiten und ihrer Umgebung einige Aufnahmen vor, die zuweilen der Geistliche selbst, ein Sohn oder Neffe beim Ferienbesuch oder der Lehrer angefertigt haben. Häufig geben diese Bilder auch einen älteren Zustand der Kirche wieder und nicht selten finden sich da Altäre oder Figuren aufgenommen, die längst nicht mehr vorhanden sind. Wo bleiben die Platten? Nur selten gelangt durch Zufall ein Abzug in das Provinzial-Denkmälerarchiv; und wieviel Zeit und Arbeit würde dem Konservator, der Regierung, dem Konsistorium erspart werden, wenn sie diese Abbildungen besäßen! Es heißt also hier: Herumfragen und sammeln. Der Konservator wäre der einzige, welcher alle diese Platten zusammenbringen und nutzbringender Verwendung zuführen könnte. Er würde damit nicht nur sich selbst, sondern vor allem der Allgemeinheit dienen, wenn er diese Werte vor dem Untergange rettet und der Stelle zuführt, welche sie dauernd in sichere Obhut nimmt. Alle diese Platten selbst in Verwahrung zu nehmen, zu ordnen und sicher unterzubringen, dürfte kaum einem Konservator möglich sein, da ihm seine Tätigkeit hierzu kaum Zeit übrig läßt. Die große Menge der Platten würde bald zu einer Last werden, die er gern andern überlassen kann. Selbstverständlich wären aber dem Denkmälerarchiv Abzüge der gesammelten Negative, soweit sie die Provinz betreffen, zur Verfügung zu stellen.

Das Zusammenarbeiten der Konservatoren mit der staatlichen Bildstelle würde für beide Teile besonders nutzbringend gestaltet werden können, wenn die Bildstelle in der Lage wäre, selbst Aufnahmen der Denkmäler herzustellen. Da liegt es nahe — auch hierauf hat Max Osborn schon hingewiesen —, sie mit der Berliner Meßbildanstalt zu verschmelzen, deren großer Plattenbestand der vorzüglichsten Aufnahmen den wertvollen Grundstock für die Bildstelle abgeben könnte. Die Meßbildanstalt wäre mit ihren geschulten Kräften und technischen Hilfsmitteln am ehesten in der Lage, für die Inventare und die Denkmälerarchive die nötigen Aufnahmen herzustellen, vor allem von den bedeutenderen Baudenkmälern mit ihrem wertvollen Inhalt. Es wäre also ein Zusammenarbeiten der Konservatoren mit der Bildstelle in der Weise anzustreben, wie es von seiten des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft schon seit Jahren mit der Meßbildanstalt geschehen ist.

Stellt man die sachlichen Gesichtspunkte und die Interessen der Allgemeinheit in den Vordergrund, so kann kein Zweifel darüber herrschen, daß alle Platten kunst- und kulturgeschichtlich wertvoller Gegenstände in einer Zentralstelle weitaus am besten untergebracht sind. Es soll damit keineswegs verkannt werden, daß die jetzigen Besitzer durch die Abgabe ein sehr erhebliches Opfer bringen, aber die Not der Zeit drängt zu diesem Opfer, das ja auch den belohnt, der es bringt. Die Zentralisation muß im Interesse der Denkmalpflege wie der Wissenschaft gefordert werden, da nur dann eine fruchtbringende Dezentralisation in die Wege geleitet werden kann; denn es ist zu erwarten, daß nach

und nach in zahlreichen anderen Städten des Reiches, vielleicht auch in Verbindung mit den Denkmälerarchiven oder den kunsthistorischen Instituten der Universitäten, Filialen der Bildstelle eingerichtet werden. Auch in einigen Städten des Auslandes, besonders in der Schweiz und in den Niederlanden, würden solche Filialen sicher dazu beitragen, dem deutschen Namen Ehre zu machen. Vor allem aber soll die staatliche Bildstelle unseren eigenen Bedürfnissen Rechnung tragen, indem sie für Erziehung und Unterricht, für den Forscher und den kunstliebenden Gebildeten das Material in leicht erreichbarer Weise zusammenträgt.

Die Luxusbesteuerung der bildenden Künstler

Zu diesem leidigen Thema erhalten wir aus Künstlerkreisen noch folgende Zuschrift:

Diese Besteuerung ist der schlimmste, gefährlichste Luxus, mehr noch, sie ist eine kulturelle Schmach!

Mit Gefühlen tiefster Erbitterung, Trauer und Beschämung muß es jeden feiner empfindenden, für Kunst empfänglichen Menschen erfüllen, daß in der Deutschen Republik der Künstler und sein Schaffen brutal und grobschlächtig als Luxus bestraft und zertreten werden sollen.

In Deutschland sollen also fortan Schöpfer höchster kultureller Werte und deren Werke nicht mehr als Glück und Notwendigkeit betrachtet werden; Dürer, Chodowiecki, Menzel, Leibl usw., sie alle sind laut Gesetz als Luxusfabrikanten zu behandeln und zu bestrafen. Denn diese Steuer mit ihren grotesken Ausführungsbestimmungen bedeutet eine Todesstrafe für die deutsche Kunst und den deutschen Künstler. An den Litfaßsäulen prangen bereits zur Freude der Mitwelt die diesbezüglichen Befehle und Strafandrohungen.

Zwar das famose „Lagerbuch", diese „Auslieferungsliste der geistigen Werte", darinnen alles, was der Künstler „verbrochen" hat, fein säuberlich zu Nutz und Frommen amtlicher Beschnüffelung notiert sein sollte, dieses Lagerbuch hat nach langwierigen Verhandlungen der so kunstverständige Gesetzgeber schweren Herzens fallen lassen; aber von der kaufmännischen Buchführung will er sich nicht so ohne weiteres trennen. Sie soll nur dann ev. dem Künstler gnädigst erlassen werden, wenn selbiger in einer diesbezüglichen Eingabe ergebenst darum bittet und darlegt, daß er doch keinen „Betrieb" habe und nicht in der Lage sei, einen Buchhalter zu beschäftigen. Das alles ist grausam, pedantisch und wider die Natur des Künstlers, aber daran stirbt man schließlich nicht, wenn auch die Kunst dabei in die Binsen geht. Manchem Künstler wären kaufmännische Kurse vielleicht heilsam. Woran aber Kunst und Künstler unweigerlich zugrunde gehen müssen, das ist diese irrsinnige Steuer, die, auch steuertechnisch betrachtet, das genaue Gegenteil von Gerechtigkeit ist, weil sie nicht den Gewinn als solchen, sondern den Gesamtumsatz, also auch den Umsatz mit Schaden, in geradezu wucherischer Weise mit 15% besteuert. Die Schieber haben wieder einmal große Zeit und die Sozialisierung des Wuchers hat einen neuen Fortschritt zu verzeichnen. Die wilden Kunsthändler und Spekulanten, denen Kunst wirklich nur Ware ist, verspüren bei ihren Riesengewinnen die Steuer gar nicht, aber der sich mühsam durchringende Künstler, der, zumal jetzt, mit großem Verlust, nur um sein und der Seinen Dasein zu fristen, verkaufen muß, er wird durch diesen Steuervampyr völlig ausgesogen! Einkommensteuern wie jeder andere zu zahlen, werden die Künstler selbstverständlich sich nicht weigern; aber dieser Steuer gegenüber, die neben der Einkommensteuer auch noch die Unkosten mit Beschlag belegt und womöglich mehr als das gesamte Einkommen einfordert, sofern unglückseligerweise der Umsatz mit geringem Preisaufschlag erfolgen mußte, dieser Steuer gegenüber gibt es nur eins: Die gesamte Künstlerschaft muß sich wie ein Mann dagegen erheben und verlangen, daß der bildende Künstler, wie er es bis zum 31. Dezember 1919 war, davon befreit und sein Schaffen geachtet werde! Sache des Reichstags und der leitenden Stellen wird es nunmehr sein, zu beweisen, daß man nicht nur bei offiziellen Gelegenheiten mit schönen Worten für Förderung geistiger und kultureller Güter eintritt, sondern auch gesetzgeberisch so handelt, daß unsere Kultur nicht zum Gespött der anderen wird.

Jacob Plessner.

Der Weimarer Kunstkonflikt

Gropius, der Leiter des staatlichen Bauhauses in Weimar, Organisator, Temperament, Könner und Kind der neuen Zeit hat es wahrlich in der Goetheschen Musenstadt, dem Dorado deutscher Geistes- und Moralphilister, nicht leicht: Seit Monaten tobt ein kleinlich gehässiger Kampf gegen den Mann und sein Werk in Weimar; ein Streit, der, angeblich um künstlerische Prinzipien geführt, jene üblen parteipolitischen Formen angenommen hatte, die uns heute in der Welt mehr diskreditieren als alle Nöte unseres wirtschaftlichen Zusammenbruchs. Überzeugt, daß Gropius der Mann ist, sein Werk selbst zu verteidigen, haben wir es bisher absichtlich ver-

mieden, zu den Vorgängen in Weimar Stellung zu nehmen. Nachdem aber Gropius vor dem Landtag dieses deutschen Freistaates seine Sache vertreten und als Sieger aus dem Konflikt hervorgegangen ist, freut es uns, feststellen zu können, daß trotz der Ideologie eines erzreaktionären Spießbürgertums auch über dem geistigen Horizont an der Ilm ein neues Morgenrot aufleuchtet und daß man hoffen darf, daß die neuen künstlerischen Prinzipien, deren Vorkämpfer Gropius geworden ist (ihm gebührt Dank und Sympathie) bald das Lebenslicht jener veralteten Kunsthochschule Mackensenscher Tradition, für deren Erhaltung sich die Rechtsparteien eingesetzt, gänzlich zum Verlöschen bringen möchten. Mit dem Vertrauensvotum, das Gropius die besten Köpfe des künstlerischen Deutschlands ausgestellt, wird er seinen Weg unbeirrt weiter verfolgen. Die Weimaraner aber, die diesen „bolschewistischen Modernen" hassen wie den leibhaftigen Gottseibeiuns, werden eines Tages (natürlich zu spät) erkennen, daß sie es eigentlich gar nicht verdient hatten, daß sich einer der besten schöpferischen Persönlichkeiten unserer Zeit um die Auffrischung einer Atmosphäre bemüht hat, die eigentlich längst zum Sterben reif gewesen ist. B.

Wilhelm Hausenstein und die Münchner Kunst

Zu dem bereits im letzten Heft vermerkten Rücktritt Hausensteins schreibt uns unser Münchner Mitarbeiter:

Wilhelm Hausenstein ist aus der Redaktion der „Münchner Neuesten Nachrichten", wo er die Abteilung „Bildende Kunst" leitete, ausgetreten. Die politische Umschichtung des Blattes gab den äußeren Anlaß. Systematische Angriffe, die von jenem Teil der Künstlerschaft, der die Traditionen der Münchner Kunst gepachtet zu haben beansprucht, erhoben wurden und die in einem verbreiteten Organ der Münchner Tagespresse lebhaften Widerhall fanden, mögen den Entschluß angebahnt und erleichtert haben. Der Verlust, den das Münchner Kunstleben durch diesen Schritt erleidet, ist groß. Die junge Münchner Kunst, aber auch die wesentliche europäische Produktion, wurde mit Nachdruck und Erfolg an dieser Stelle propagiert. Wohl die wichtigste kunstpolitische Position im Süden Deutschlands ist, so scheint es, verloren gegangen. Als Nachfolger Hausensteins zeichnet gegenwärtig wieder sein Vorgänger: Fritz von Ostini. [Und das ist beinahe symbolisch! Die Red.] K. P.

□ □

Sammlungen

Übersiedelung ins Berliner Schloß

In diesen Tagen hat der Umzug des Kunstgewerbemuseums aus seinem ehemaligen Standort an der Prinz Albrechtstraße nach dem alten Schloß begonnen. Geheimrat v. Falke wird persönlich die Neuaufstellung der kunstgewerblichen Sammlung übernehmen, die an einem mustergültigen Beispiel die Trennung der Schau- und Studiensammlung aufzeigen soll. Spätestens im Oktober wird das neue Museum eingerichtet sein und der Öffentlichkeit übergeben werden. — Das frühere Kunstgewerbemuseum dient fortan der Erweiterung der völkerkundlichen Sammlung und wird im unteren Stockwerk außerdem die historische Instrumenten- und Musiksammlung aufnehmen, deren Ordnung der Musikhistoriker Dr. Curt Sachs übernimmt.

Berichtigung

Herr Dr. Feulner, Konservator des Residenzmuseums München, ersucht uns um folgende Richtigstellung:

„In Heft 13 des Cicerone, S. 515, findet sich der Satz, daß die Einrichtung des Residenzmuseums vor allem Konservator Dr. Feulner gedankt wird. Die Angabe ist in dieser Form nicht richtig. Die Leitung und die Initiative bei der Einrichtung hatte Prof. Dr. Fr. H. Hofmann, Direktor des Residenzmuseums. Meine Arbeit war auf wissenschaftliche Mithilfe beschränkt."

Ausstellungen

Die Wiener Kunstschau 1920

Die von den Staatsämtern, der Stadtverwaltung und durch Mitwirkung der Kunstsammler unterstützte und ermöglichte Kunstschau 1920 in den Räumen des Österreichischen Museums bedeutet für Wien einen großen Schritt und ein beredtes Zeugnis für die Situation des österreichischen Kunstlebens. Mit ihr wird eine Kunst offiziell und sozusagen gesellschaftsfähig, die bisher wohl in öffentlichen Ausstellungen innerhalb besonderer Gruppen in Erscheinung treten durfte, vom Publikum aber mehr als ein sich breit machendes Übel, denn als Notwendigkeit gewertet wurde. Daß unter dem Präsidium Josef Hoffmanns eine Auswahl des Besten in edlem Rahmen stattfinden würde, war zu erwarten. Freilich bedeutet diese Kunstschau nicht das, was ihre Vorgängerinnen desselben Namens waren: das bewußte Einlenken in neue Bahnen, von der Begeisterung und dem Willen jugendlicher Kräfte getragen. Die hier vorgeführte Kunst be-

steht ja schon länger, gehört wohl auch zum Teil der Gegenwart an, vieles davon ist aber auch schon Vergangenes. Das letztere nicht bloß deshalb, weil Klimt und Kolo Moser schon gestorben sind, sondern weil sie ein Ringen und wohl auch ein Finden bedeuteten, das überwunden ist. Ihr Gedächtnis wird neben dem Schieles in drei besonderen Räumen gefeiert, und diese drei Toten, denen sich noch Metzner in einigen kleineren Plastiken und Otto Lendeke mit Zeichnungen und Aquarellen hinzugesellen, geben den Grundton des ganzen Bildes, soweit es Wien, ein schon vergangenes Wien bedeutet. Den großen Suchern von einst steht die letzte Gegenwart gegenüber, in der Wien in einzelnen Vertretern wie Harta, Gütersloh u. a. wohl die Früchte der Vergangenheit erntet, in den letzten Jahren aber des kräftigen Antriebes führender Persönlichkeiten entbehrte. Kann doch auch der einzige, der es vermochte, die Kraft der Heimat lebendig zu vertreten und doch dabei den großen Zeitströmungen gerecht zu werden, Oskar Kokoschka, seit Jahren nicht für Wien gezählt werden; wenn er in dieser Ausstellung, abgesehen von dem Saal, der seinen Graphiken eingeräumt ist, mit drei nicht gerade seiner charakteristischsten Gemälde schlecht genug vertreten ist, so mag die Schuld wohl ihn selbst treffen, der Wien seit langem boykottierte. Zwei Erscheinungen können als Folge dieser Verhältnisse erkannt werden: Einmal die in den letzten Jahren in Wien sich breit machenden Versuche, die fehlende eigene Kraft durch ein leichtes, meist nur zu äußerliches Anpassen an die internationalen Strömungen zu ersetzen — diese Elemente sind in dieser Ausstellung berechtigterweise zurückgedrängt; und dann die Erscheinung, daß gegenüber der führerlosen Zentrale die Länder an Kraft gewinnen und die verfeinerte großstädtische gegenüber einer urwüchsigeren österreichischen Note zurücktritt. In diesem Sinne sind u. a. die Arbeiten von Kolig, Wiegele und Faistauer, der seine internationale Malkultur neuerdings in den Dienst volkstümlich religiöser Gegenstände zu stellen versucht, für den Gesamteindruck der Ausstellung bestimmend. Ohne die einstige Wiener Blüte sind aber auch diese, wie mancher andere nicht zu denken, und vielleicht ist es bereits das Stagnieren ihrer Kunst, das sie — wie jene Toten — jetzt erst dem Wiener Publikum verständlich werden läßt. Eine Ausnahme macht der junge Kärntner A. Böckl, dessen aufkeimende, von internationalen Einflüssen kaum berührte und dennoch den modernsten Anforderungen entsprechende Persönlichkeit vielleicht nur durch die knappe und nicht gerade günstige Auswahl und Vorführung seiner Bilder in der Ausstellung nicht zur vollen Geltung kommt. Hier scheint sich eine ähnliche selbständige Eigenart anzukündigen, wie sie Österreich in Persönlichkeiten wie Klimt, Schiele, Kokoschka gegenüber den geläufigen westeuropäischen Strömungen hervorgebracht hat. — Plastik und Kunstgewerbe dieser Ausstellung fügen sich ähnlich in die allgemeine Situation. Der Saal mit den Plastiken Anton Hanaks zeigt uns zum erstenmal in einer solchen Fülle das Werk dieses mit Bewußtheit fern von der Öffentlichkeit schaffenden Künstlers, der in einem großen ehrlichen Ringen fast als einzelner den Geist der letzten großösterreichischen Kunstblüte in die Gegenwart herüberträgt. In ihm ist das Ziel einer künstlerischen Gesundung auf handwerklicher Basis noch von einem tieferen Kulturerlebnis getragen als es geschmackvolle und raffinierte Materialfreude ist. Leider beherrscht aber der Hang zu einem allzu leichten spielerischen Schaffen auch die hier ausgestellten kunstgewerblichen Erzeugnisse in einem Maße, das den momentanen Einfall und das Raffinement der Ausführung an die Stelle der Qualität zu setzen droht. Eine angegliederte Theaterabteilung führt ein Schauspielhausprojekt Oskar Strnads und Inszenierungen und Figurinen von K. Moser, Roller, Teschner, Laske u. a. vor. — So sehr diese Kunstschau als ein zusammenfassendes Bild des gegenwärtigen österreichischen Kunstlebens ihren Zwecken gerecht wird und als ein erstes Zusammenraffen der vorhandenen Kräfte nach langer Zeit als ein Ereignis gewertet werden muß, so läßt das Gesamtbild doch die zwingende zukunftsfrohe Kraft vermissen, die mehr vorwärts als zurückschaut. H. G.

Eine Ausstellung aus Darmstädter Privatbesitz

Darmstadt, das unter der Regierung seines letzten Großherzogs zu einem bedeutenden deutschen Kunstzentrum erblühte, sucht auch unter der republikanischen Regierung seine Stellung als Kunststadt zu behaupten. Es verfügt heuer über nicht weniger als zwei Sommerausstellungen; von diesen ist die auf der Mathildenhöhe ausschließlich dem deutschen Expressionismus gewidmet, während die Ende Juni eröffnete Ausstellung in der Darmstädter Kunsthalle am Rheintor einen mehr historisch retrospektiven Charakter trägt. Der ursprünglich gefaßte Plan, hier lediglich Werke hessischer Künstler zu zeigen, zerschlug sich. Statt dessen brachte man eine Sammlung von Gemälden aus Darmstädter Privatbesitz zusammen, von denen ein beträchtlicher Teil aus dem Privatbesitz von Hofrat Alexander Koch

entliehen ist. Die ausgestellten Bilder sind etwa zwischen 1865 und 1915 entstanden, ihre Auswahl gewährt einen Überblick über die Kunstentwicklung in den letzten 50 Jahren, und veranschaulicht im besonderen den Übergang vom Impressionismus zum Expressionismus. In diesem Sinne ergänzt die Ausstellung am Rheintor die Kunstschau auf der Mathildenhöhe. Einige Künstlernamen seien aus der Fülle des Dargebotenen erwähnt. Von Böcklin werden zwei schöne Bilder der v. Heylschen Sammlung gezeigt, eine „Römische Villa" der sechziger Jahre und das 1887 gemalte Spätwerk: „Sieh, es lacht die Au"; unter den Thomaschen Gemälden fällt ein Frühwerk des Meisters „Mutter mit Kindern" auf. Lenbach ist mit zwei Damenbildnissen, Schuch mit einer Landschaft aus dem Jahre 1868 vertreten. Von den deutschen Impressionisten seien die Namen Liebermann, Trübner und Weisgerber genannt. Für den Übergang zum Expressionismus und das damit verbundene erhöhte Interesse an starken Farbenklängen erscheinen die Frühwerke Max Pechsteins wichtig. Besonders zwei kleine Seelandschaften aus dem Jahre 1911 und ein weibliches Bildnis sind in diesem Sinne für das Fortschreiten zum neuen Stil bezeichnend. Die religiöse Malerei Carl Caspars ist mit einer „Taufe Christi" und mit einem von starken violetten Tönen beherrschten Gemälde „Johannes auf Patmos" gut vertreten. Josef Eberz bringt in seiner „Iris" durch Steigerung des Kolorits und Stilisierung der Linie schöne Klangwirkungen hervor. Aus dem Kreis der Münchner seien noch Püttner und Seewald genannt.

Es liegt wohl in der Besonderheit des Zustandekommens dieser Ausstellung, daß die süddeutsche Kunst gegenüber der norddeutschen eine gewisse Bevorzugung erfuhr. Trotz dieser Einseitigkeit verdient auch dieser Versuch, die Kunstschätze reicher Privatsammlungen durch öffentliches Ausstellen dem Publikum zu erschließen, lobende Anerkennung. Joachim Kirchner.

Ausstellung der Künstlervereinigung in Dresden

Die Ausstellung der Dresdner Künstlervereinigung hat auch diesmal, wie stets, den Ehrensaal einer Sonderschau überlassen, worin man das Werk Franz Marcs von seinen grautonigen impressionistischen Anfängen bis zum dynamischen Expressionismus seiner „Tierschicksale" und der völlig abstrakten „Heiteren Formen" übersehen kann. Obwohl einige sehr schöne und starke Bilder darunter sind, muß man mit einem leisen Unbehagen sich etwas Enttäuschung eingestehen. Man sollte von Marc nur das Beste sehen (so wie es etwa Herr B. Köhler in Berlin beisammen hat, wo man ihn am besten kennenlernen kann, oder bei Herwarth Walden). Eine Durchschnittsdarbietung wird immer das Unzulängliche und Problematische an seiner Kunst mehr betonen als gerecht ist; denn er war sehr produktiv und liebte die großen Formate zu sehr, die er erst am Ende seiner kurzen Laufbahn bewältigen lernte. Dafür ist „Tierschicksale" ein mächtiges Beispiel: während seine früheren farbenstarken Tierbilder oft etwas Dünnes und Dekoratives haben, was in fataler Weise von der Münchener Scholle herzukommen scheint. Ansätze dazu zeigten sich schon in seinen realistischen Frühbildern, deren Schwäche merkwürdigerweise in der zu blassen, gleichsam ausgelaugten Farbe besteht. Marc mußte offenbar durch den Kolorismus Kandinskys hindurch, um sich in kubistischen Formen von tieferem sonoren Klang zu finden; die letzten Werke vor seinem Tode sind sehr wahrscheinlich die besten, von denen eine Entwicklung ihren Ausgang hätte nehmen sollen, die der Tod schmerzvoll genug für alle beendete, die ihn und seine Kunst liebten.

Auch von Weißgerber findet sich so etwas wie eine Gedächtnisausstellung, freilich in viel kleinerem Umfange. Es sind schöne Studien dabei, mehrere zum Jeremias; kaum etwas Endgültiges, wenn man nicht den vortrefflich komponierten „Sebastian mit Hunden" dazu rechnen will, ein glänzendes Stück Darstellung und Malerei. Bei Weißgerber wird man noch in stärkerem Maße als bei Marc auf den Gedanken gestoßen, daß seine Entwicklung erst im Anfang war, als er fiel; wenn er auch wohl nicht das Ausmaß der Beckmannschen „Gotik" je erreicht hätte. Dazu war sein Talent zu lyrisch, zu malerisch orientiert.

Im übrigen bietet die Ausstellung das hier nicht ungewöhnliche Bild einer geschmackvollen Aufmachung und eines anständigen Niveaus, aus dem sich manches Besondere erhebt. Erwähnt werden sollen nicht die mehr oder weniger bekannten Dinge, wenn sie auch gut sind, sondern das wirklich Neue und Erstmalige.

Kokoschka hat eine „Elbbrücke" geschickt, die nach längerer Zeit wieder die erste Landschaft von ihm ist. Freilich erinnert sie in nichts an die früheren: Das Visionäre hat einer fast optischen Treue Platz gemacht, seine Stelle vertritt die aufs stärkste gesteigerte Farbe. Wie in seinen letzten Figuren bestimmt ein Dreiklang reiner Tinten den Aufbau: Preußischblau, Zinnober, Chromoxydgrün. Dabei ein Stück glänzender Malerei: Man wünschte einen guten Nolde daneben, um dem Wettspiel der Farben und Malweisen folgen zu können.

Es gibt einen jungen Dresdner Maler, der es an Farbenkraft und malerischem Draufgehn mit diesen beiden vielleicht aufnehmen könnte: Walter Jacob; aber er hat sich ebenso zurückgehalten wie die ganze Dresdner Sezession. Das ist eine empfindliche Lücke, die Felix Müller nicht schließen kann. Mit großem Getöse aus der Sezession ausgetreten und zum zweitenmal in die Künstlervereinigung aufgenommen, sucht er in betonter Proletariermalerei mit bedürftigen Farben „das Neue"; für die Kunst ist dabei so wenig gewonnen wie für seine Entwicklung.

Künstler, deren Werke Günstiges und Wertvolles prophezeien, ohne schon abschließend zu wirken, sind die jungen Dresdner Wilhelm Rudolph und Winkler, beide stille, vertiefte Darsteller des Tieres als eines Geschöpfes Gottes.

Von Heckel ist ein „Bärtiger Kopf" mit Blüten von einem märchenhaften Blau da: das erste Bild seit den Ostender Parkträumereien von 1918, das ihn auf der Höhe reifer und vertiefter Meisterschaft zeigt, wohl eine seiner innigsten und wesentlichsten Schöpfungen schlechthin.

Endlich tritt auch in der Plastik ein junger Dresdner mit sehr merkwürdigen und selbständigen Bildungen hervor, Fritz Maskos. In seinen Frauengestalten erscheint das Proportionelle dem geistigen Gehalt völlig untergeordnet, so daß zu kleine, fast verkümmerte Gliedmaßen nur dazu dienen, den Ausdruck zu unterstützen, und nicht um ihrer selbst willen da sind. Dieser Ausdruck aber ist ganz Seele, Erwartung, Sehnsucht, Übersinnlichkeit; was so schwer in der Plastik ist, die Überwindung der Materie, scheint diesem jungen Ekstatiker völlig gelungen.

P. F. S.

Jena

Im Städtischen Museum findet in den Monaten Juli bis September eine Ausstellung von Scherenschnitten alter und neuer Zeit statt. Die Abteilung aus alter Zeit umfaßt in erster Linie alte Jenaer Studentenstammbücher mit eingeklebten Silhouetten, sowohl solche aus dem 18. Jahrhundert wie aus der Biedermeierzeit, dazu eine Sammlung Silhouetten aus dem Schiller-Kreise. Einige wertvolle Stücke aus Jenaer Privatbesitz sind hinzugekommen. Das 19. Jahrhundert ist ferner durch Arbeiten von Adele Schopenhauer und Karl Fröhlich vertreten, auch durch sehr merkwürdige farbige Scherenschnitte einer Schülerin der Luise Seidler, die in Jena lebte.

In der Abteilung von Arbeiten lebender Künstler fallen die Blätter Arnold Dahlkes aus Oberweimar durch ihre künstlerische Geschlossenheit auf: Landschaften, Tierleben, Szenen im Freien, Phantasiestücke. Von Hanna Mitzlaff aus Rudolstadt ist eine reizvolle Märchenbilderfolge zu sehen, von Otto Bramm Landschafts-Silhouetten aus Jena und einigen hessischen Städten. W.

Kassel

Vom 15. August bis 10. September d. J. veranstaltet der Kunstverein eine umfassende Gedächtnisausstellung des graphischen Werkes von Max Klinger. Der Kunstverein bittet Privatsammler, Händler und Verleger, ihm verkäufliche Werke für diese Zeit zur Ausstellung zu überlassen.

Die vom Kunstverein und der Kunstakademie veranstaltete erste große Kasseler Frühjahrsausstellung 1920 hatte einen starken Erfolg, der sich äußerlich in der Zahl von ca. 10000 Besuchern ausspricht. Auch wurden an Gemälden, Skulpturen und Graphik insgesamt 100 Verkäufe abgeschlossen. Aus dem erzielten Überschuß ist ein Fonds gebildet, der dem Kunstverein zur Veranstaltung ähnlicher, größerer Jahresausstellungen zur Verfügung steht. r.

New York

Als von besonderem Interesse unter den Ausstellungen der letzten Zeit seien zwei erwähnt, die der neuen, nun auch hier öfters sogar schon im Geschäftstheater zu Worte kommenden Bühnenkunst gewidmet waren: Bei Bourgeois, der seine Galerien gern allen neuen wertvollen Strömungen öffnet und durch trefflich ausgestattete Kataloge das Publikum auf diese hinzuweisen sucht, führte Robert Edmond Jones neben einer Zahl von Figurinenzeichnungen und szenischen Skizzen eine Reihe Modelle seiner jüngsten, z. T. noch nicht praktisch benützten Szenen zu Shakespeare und modernen Stücken vor. Ähnlich wie bei Gordon Craig spielt das Verhältnis zwischen Riesenmaß der Räume und Kleinheit der Figuren eine bedeutende Rolle bei ihm. Aber seine Entwürfe sind farbiger, gleichsam mehr von echtem Leben durchdrungen, weil von diesem ausgehend, als die des Begründers der neuen Bühnenkunst.

Ganz in Farben schwelgt der aus Rußland eingewanderte John Wenger, der jetzt sein „Malen in Licht" leider nur auf einer Kinobühne ausüben muß. Seine Dekorationen waren in den Ralston Galleries während des Mai zu sehen. F.

Von Künstlern und Gelehrten

Wilhelm Bode, Generaldirektor der preußischen Kunstsammlungen, gedenkt sich endlich in den längst verdienten Ruhestand zurückzuziehen. Als Nachfolger in seinem Amt hat er dem Minister für Kunst, Wissenschaft und Volksbildung Otto v. Falke, den Direktor des Berliner Kunstgewerbemuseums, empfohlen. Dieser Vorschlag

wird bei allen zünftigen Gelehrten einmütige Zustimmung erfahren. Wem aber die Frage der Museen mehr bedeutet als eine Angelegenheit praktischer Verwaltung, hätte gewünscht, daß jetzt der Augenblick genützt würde, um nach modernen, rein künstlerischen Prinzipien von innen heraus einen Neuaufbau der Berliner Sammlungen in die Wege zu leiten, damit diese endlich als lebendiges Glied in den Rahmen eines großzügigen Kulturprogramms einbezogen werden, dessen Verwirklichung uns der Kultusminister der preußischen Republik noch immer schuldig geblieben ist. — Christian Rauch, bisher a. o. Professor an der Universität Gießen, ist das daselbst neu errichtete Ordinariat für mittlere und neuere Kunstgeschichte übertragen worden. — Dr. Erwin Redslob, der neue Reichskunstwart, der bislang gleichzeitig Leiter der staatlichen Kunstsammlungen Württembergs war, hat sich entschlossen, von dem letztgenannten Posten zurückzutreten, um seine Kräfte ausschließlich jenem Amt (mit der unmöglichen Amtsbezeichnung) zu widmen, das — soll es mehr sein als äußere Repräsentation — keine Zersplitterung der Kräfte gestattet. — Albert v. Keller ist im Alter von 76 Jahren Mitte Juli an einem Gehirnschlag in München gestorben. Ein Künstler von hohem Geschmack und feiner malerischer Kultur ist mit ihm dahingegangen. Schweizer von Geburt, kam er zuerst als Student der Philosophie in den sechziger Jahren nach München, wo seine Liebe zur Kunst in der Nähe Artur v. Rambergs, der sein Lehrer wurde, und später im Böcklin-Lenbachkreise stärkste Anregung fand. Keller entwickelte sich neben Leibl und der Diezschule zu einem der feinsten Koloristen der deutschen Malerei. Zumal die Bilder seiner Frühzeit, auf denen er das kleine Format bevorzugt, sind eben so delikat in der malerischen Gesamthaltung wie durchleuchtet von innerer Kultur. Er hatte das, was der Franzose „morceau de peinture" nennt. Seine späteren Werke hielten sich — zumal bei größeren Formaten — nicht mehr auf der alten Höhe. Als er Hexenbilder und orientalische Szenen malte, wurde seine Kunst rein literarisch, und erst seit etwa 1900 konnte man oftmals mit Genugtuung feststellen, daß Keller sich wieder der früheren Höhe näherte. Nach dem Tode Fritz v. Uhdes war er lange Jahre hindurch Präsident der Münchner Sezession, deren Geschicke er gemeinsam mit seinem Freunde Hugo v. Habermann lenkte. Alles in allem ist auch Albert v. Keller ein typisches deutsches Künstlerschicksal aus der Zeit jenes allzu raschen Aufstiegs, mit dem die geistigen und künstlerischen Kräfte unseres Volkes nicht gleichen Schritt halten konnten. In einer Zeit mit höherem Niveau geboren, wäre er vielleicht zu Größerem berufen gewesen. So aber bleibt er bis zuletzt Schilderer seiner Gesellschaft, verehrt von schönen Frauen und eleganten Kavalieren, die er für wert hielt, in der Kunst verewigt zu werden. — Wilhelm Waetzoldt, Kunstreferent im preußischen Kultusministerium, der vorher ordentlicher Professor in Halle war, ist zum Honorarprofessor für Kunstgeschichte an der Berliner Universität ernannt worden. Seine Haupttätigkeit wird er aber auch fernerhin als Vortragender Rat im Kultusministerium ausüben.

Entdeckungen und Funde

Das unterirdische Heiligtum an der Porta Maggiore in Rom

Ein neues und einzigartiges Erlebnis wird dem Romfahrer der Zukunft der Besuch jener unterirdischen Basilika an der Via Prenestina sein, die am 23. April 1917 wenige hundert Schritt vor der Porta Maggiore unter den Geleisen der Schnellzüge Rom—Neapel durch einen Zufall entdeckt worden ist.

Hier handelt es sich nicht um ein Denkmal, das, verschüttet, wieder aus den Trümmern ausgegraben wurde, sondern um ein Kultheiligtum, das tief unter der Erde angelegt war und tief unter der Erde zwei Jahrtausende in einem verhältnismäßig unberührten Zustande erhalten geblieben ist.

Unterirdische Gänge, die noch heute verschüttet sind, führten einst in diesen Tempel eines geheimen Kultus. Wir steigen heute direkt durch einen bequem angelegten Tunnel hinab, der in einen kleinen Vorraum mündet. Dieser Vorraum allein erhielt durch eine Öffnung der Decke direktes Tageslicht; die Basilika selbst muß künstlich erleuchtet gewesen sein.

Die dreischiffige, auf drei Pfeilerpaaren ruhende, von Tonnengewölben überdeckte Basilika ist also tief in den Schoß der Erde eingemauert. Der Mosaikboden, die glänzenden Stuckarbeiten an Pfeilern und Gewölben sind meistens vortrefflich erhalten. Nur die Marmorbilder, die sicherlich nicht gefehlt haben werden, sind in früheren Jahrhunderten entwendet worden.

In der Apsis unter dem Altar wurden die Reste eines Hundes und eines Ferkels gefunden, die in Griechenland der Hekate und anderen Gottheiten als Sühnopfer dargebracht wurden.

In seiner Anlage entspricht das merkwürdige Denkmal eines geheimen Kultus dem Telesterion von Samothrake, das ungefähr 260 v. Chr. gebaut wurde. In den Notizie degli scavi (Heft 1, 1918)

ist die neue Entdeckung vorläufig von Gatti und Fornari mit einem großen Aufwand von Gelehrsamkeit behandelt worden; wenig später hat Cumont in der Revue archéologique, auf den Arbeiten von Gatti und Fornari fußend, die unterirdische Basilika für den Kult der Sekte der Pythagoraeer in Anspruch genommen, der aus Alexandrien stammte und gegen das Ende der Republik durch den Senator Nigidius Tigulus nach Rom übertragen wurde.

Nach dem Stil der reichen Stuckarbeiten, die zum Teil bekannte mythologische Szenen darstellen, zum Teil aber auch noch einer Erklärung harren, ist die Entstehung der Basilika in die erste Kaiserzeit zu setzen. Fornari gelang es, den Nachweis zu führen, daß der Grund und Boden, in dem sie so geheimnisvoll eingegraben wurde, der Gens Statilia gehörte. Er erinnert an das Ende des Statilius Taurus, Konsul i. J. 44 n. Chr., der sich das Leben nahm, weil Agrippina, die seine prächtigen Gärten besitzen wollte, ihn als Anhänger eines Geheimkultus in den Anklagezustand versetzen ließ. Vielleicht ist eben dieser Statilius Taurus der Schöpfer dieses Monumentes gewesen, über dessen Herkunft und Bedeutung aber wohl noch viel zu sagen ist.

Eine große Publikation des seltsamen, heute der Allgemeinheit noch unzugänglichen Heiligtums, über das seit Jahrzehnten die Schnellzüge dahinrollten, ohne seine Fundamente erschüttern zu können, ist in Vorbereitung. Der Erhaltung der Stuckarbeiten an Wänden und Gewölben wird wegen der großen Feuchtigkeit des Erdreichs besondere Aufmerksamkeit zugewendet werden müssen. E. St.

Neue Bücher und Zeitschriften

Diktatur der modernen Kunst[1]

Die Broschüre gestattet sich, die ganze Moderne in Acht und Bann zu tun. Bezeichnend für das Niveau des Verfassers ist, daß sich seine Ausführungen auf eine Definition Edisons vom Genie gründen, es bestehe aus einem Prozent Inspiration und neunundneunzig Prozent Transspiration.

Man kann die Ideen Hermanns schwer widerlegen, weil sie sich fortwährend am Problem vorbeidrücken. Er schilt den Impressionismus, wagt aber nicht Liebermanns Bedeutung, die sich doch ganz auf der Technik des Impressionismus aufbaut, abzulehnen, läßt van Goghs Malerei einerseits als Kunst gelten, stellt aber gleichsam hintenherum durch ein Zitat aus einer Leipziger Kunstzeitschrift die geistige Anormalität van Goghs, Gauguins und Cézannes als Ursache für ihre Formsprache fest. Mit Pathos bringt er die ebenso flache wie nichts beweisende Allerweltsweisheit, daß die malerischen Aufgaben von den großen Künstlern der vorigen Jahrhunderte so vollkommen gelöst worden seien, wie es die integrierenden Faktoren überhaupt gestatteten. In der Pariser Kunstwelt habe Ende vorigen Jahrhunderts das Bekenntnis gegolten: Velasquez habe in der Malerei das letzte Wort gesprochen.

Die Probleme der Kunst können aber auch von der vollkommensten Leistung nicht in diesem Sinne zum Ziele geführt werden. Der kunstschöpferische Trieb muß seiner Natur nach immer wieder neuen, unverbrauchten Formausdruck suchen, wird sich niemals erschöpfen und sich ewig wandeln. Die Erscheinungsform des Kunstwerks dient nur der Verkörperung der „Idee" im Sinne Platos.

Als Beleg für die Güte seines eklektischen Rezeptes fügt der Verfasser eine Reihe von Zeugnissen ungenannter Künstler bei, die uns anmuten wie die anonymen Erfolgsbescheinigungen zu Arzneimitteln dunkler Herkunft. Auch inhaltlich spricht keine dieser Zuschriften für das geistige Übergewicht der unbekannten Xe, die hier angefragt gewesen sein sollen. S. Schw.

Joseph Meder: Die Handzeichnung, ihre Technik und Entwicklung

Wie der Verlag von Anton Schroll & Co. in Wien mitteilt, hat er von diesem wertvollen Werke, das leider ein Spekulationsobjekt gewisser Kreise geworden ist, teils durch Rückkauf aus dem Antiquariat, teils durch Ergänzung von Defekten eine Anzahl von Exemplaren zusammengebracht, die er im Interesse der Allgemeinheit lediglich öffentlichen Bibliotheken und Sammlungen sowie den eigentlichen Fachleuten zur Verfügung stellt, um diesen die Anschaffung zu einem halbwegs erschwinglichen Preise zu ermöglichen. Der Verkaufspreis für diese in bestem Halblederband mit der Hand gebundenen Exemplare ist auf M. 660.— unter Ausschluß jedes Teuerungs- oder Spesenzuschlags festgesetzt.

Der Kunstmarkt

Vom amerikanischen Kunstmarkt

Die soeben zu Ende gegangene Saison hat keineswegs gehalten, was der Kunsthandel von ihr erhofft hatte. Sie begann ausgezeichnet, während auf dem Auktionsmarkt noch fast alles still war, aber schon das Jahresende brachte einen fast völligen Stillstand, besonders im Handel mit alten Gemälden. In den Auktionsräumen herrschte dagegen noch auf einige Zeit sehr eifriges Leben,

[1] Dr. Paul Hermann: Diktatur in der modernen Kunst. Mundus Verlagsanstalt G. m. b. H., Charlottenburg 4.

das in den Verkäufen der französischen Impressionisten und dem Verkauf der Sammlung des Signor Tolentino gipfelte. Wohl in der Erwartung einer guten Saison hatten die großen Häuser gewaltige Einkäufe in Europa gemacht, u. a. auch in seltenen Büchern, so daß nun offenbar der Markt auf das reichlichste versehen, wenn nicht überboten ist. Aus diesem Grunde sollte die französische Ausfuhrsteuer, falls sie im jetzigen Umfang angenommen wird und bestehen bleibt, was zweifelhaft genug erscheint, zunächst keinen sehr großen Einfluß hier ausüben. Der unruhigen und ungewissen Zeiten wegen sieht man aber der kommenden Saison mit gemischten Gefühlen entgegen.

Wie gewaltig die Einfuhr von Kunstwerken während dieser Saison zugenommen hat, beweist die Nachricht, daß in diesem Jahre gegenüber dem letzten um fast 19 Millionen Dollar mehr Kunstwerke eingeführt worden sind. Allein an Büchern, Radierungen usw. stieg die Einfuhr um fast genau das Doppelte. Darunter befindet sich u. a. die von der Rosenbach Galleries eingeführte berühmte Schuhmann-Bücherei aus Paris, für die allein 5 Millionen Francs bezahlt worden sind. Die Bücherei, die 1500 Bände umfaßt, besteht einzig aus französischen illustrierten Büchern des 18. Jahrhunderts, fast sämtlich in Originaleinbänden, und enthält außerdem etwa 500 Originalblätter der berühmtesten französischen Buchillustratoren jener Zeit. Viele der Bücher stammen dazu aus berühmten Sammlungen, so aus der der Königin Marie Antoinette.

Übrigens war die abgelaufene Saison, soweit es sich um Schwarz-Weißblätter wie Bücher handelt, keine so schlechte. Auf dem letzteren Gebiete scheinen sogar einige neue Sammler aufgetaucht zu sein. Und z. B. die Firma Hahlo & Co. hat mit einigen Whistlerkäufen und -verkäufen sehr gut abgeschnitten.

Die Taxierung des Nachlasses eines der Inhaber der bekannten Kunstfirma Duveen Bros. gewährt einen interessanten Einblick in deren Finanzlage. Der verstorbene Henry J. Duveen hatte 8976 Vorzugsaktien im Werte von fast $ 900000 und 3500 Stammaktien im Werte von fast 2 Millionen Dollars besessen. Bei seinem Tode, Anfang 1919, betrug der Gesamtbesitz der Firma fast 13 Millionen Dollars. Die Gewinne werden wie folgt angegeben: in 1917 etwas über $ 1300000, in 1918 dagegen nur ca. $ 125000 und in 1919, freilich nur bis 19. Februar, ca. $ 180000.

F.

GEMÄLDE-AUSSTELLUNG

alter und moderner Meister

Carl Nicolai · Berlin W10

Viktoriastraße 26a

Angebote aus Privatbesitz

möglichst mit Photo unter Angabe von Künstler, Maß u. Preis erwünscht

Aus der Sammlerwelt und vom Kunsthandel

Eine neue Galerie in Genf

Unter dem Namen „Galerie Camenzind" ist in den Räumlichkeiten des ehemaligen Hotel Royal Anfang Juli ein neues Unternehmen eröffnet worden, dessen Begründer und Inhaber, Herr R. O. Camenzind, nur erstklassige Antiquitäten, Gobelins, Porzellane, Fayencen und Möbel, ferner Gemälde alter Meister zum Verkauf stellt. In einem besonderen „Cabinet du bibliophile genevois" werden außerdem kostbare ältere Handschriften und Miniaturen gezeigt. Die von der Berner Architektenfirma Davinet & Studer geschmackvoll hergerichteten Räumlichkeiten gehen durch drei Etagen des vornehmen Palais. Mit diesem Kunstsalon hat die Hauptstadt des Völkerbundes eine neue künstlerische Sehenswürdigkeit erhalten.

Fritz von Gans †

Im Alter von 87 Jahren ist in Frankfurt a. M. Mitte Juli der Mitbegründer der bekannten chemischen Fabrik Cassella & Co., der Sammler Fritz v. Gans, gestorben, der eine der kostbarsten Privatsammlungen sein eigen nennen durfte. Einen Teil seiner Schmucksammlung hatte er bereits vor Jahren dem Kaiser-Friedrich-Museum vermacht. In Anerkennung dieser hervorragenden Stiftung hatte ihn der letzte Kaiser in den Adelsstand erhoben. Der noch verbliebene, sehr ansehnliche Kunstbesitz des Verstorbenen, der außer hervorragenden Gemälden der großen Niederländer und Vlamen bedeutende Objekte antiker und mittelalterlicher Kleinkunst umfaßt, sollte bereits vor einem Jahr in Berlin versteigert werden. Die Auktion ist bisher unterblieben, dürfte aber nunmehr im Herbst zur Tatsache werden.

□ □

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Hannover, Große Aegidienstr. 4. Telefon Nord 429

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone":

BERLIN: Dr. Karl Schwarz, Berlin W. 30, Aschaffenburger Str. 20 / MÜNCHEN: Kurt Pfister, München, Ainmillerstr. 34 / WIEN: Dr. Heinr. Glück, Wien I, Grünangerstr. 10 / DEN HAAG: Dr. Otto Hirschmann, Ryswyck, Z. H., Leeuwendaal laan 61 / NEW YORK: Frank E. Washburn Freund, 120 Haven Avenue New York City

Verlag, Geschäftsstelle u. Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2 Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Erscheinungstermin

Heft 16 . . . . 19. August
„ 17 . . . . 2. September

Redaktionsschluß

Heft 16 . . . . 13. August
„ 17 . . . . 27. August

Dieser Nummer liegt ein Prospekt des Verlages DIE DACHSTUBE bei, sowie ein Prospekt des MALIK-VERLAGES. Auf diese beiden sei besonders hingewiesen.

Neue Kunst
Hans Goltz
München

August 1920
A. von JAWLENSKY
Gemälde und Zeichnungen

Heft 8 des
ARARAT
enthält Abbildungen von Jawlensky, Bechtejeff, Charles Hofer-Genf, Kandinsky, Marc, Schrimpf und Seewald

Der Maler Josef Eberz

Von LEOP. ZAHN
Mit 12 Abbildungen

Wir sprechen von einem 39jährigen, der aber so spät gereift ist, daß sich sein eigentliches Schaffen bis jetzt auf den Zeitraum der letzten acht Jahre (1912—1919) zusammendrängt. Die Ernte dieser acht Jahre überschauend, erstaunen, ja erschrecken wir fast vor der Fülle der Werke wie vor einem Exzeß der Fruchtbarkeit. Vielleicht war der Trieb zu schaffen oft allzu hemmungslos: unschwer diesem und jenem Werk die Schnelligkeit seiner Entstehung nachzurechnen. Wie billig aber der Rat, den schöpferischen Drang auf eine geringere Anzahl von Werken zu konzentrieren, wie verständnislos die Warnung, nicht zu verschwenden. Als ob es nicht zum Ureigensten dieser Begabung gehörte, triebartig Blüte an Blüte zu setzen, ohne die Frucht ängstlich zu bedenken.

Womit implicite gesagt ist, daß Eberz' Naturell raffaelisch und nicht michelangelesk ist. Dies bannt tragischen Konflikt, faustisches Ringen, schließt aber doch das Ethische künstlerischen Schaffens: Verantwortung, Arbeit an sich selbst, Drang nach Steigerung des Wollens und Könnens, nicht aus.

Der Versuch, den Verlauf der Entwicklung zu charakterisieren, soll nicht umgangen werden, wie sehr ihn auch zeitliche Nähe und Verstreutheit der Werke erschweren.

Unter der Hut streng katholischer Eltern aufwachsend, erlebt der Knabe seine frühesten, stärksten und — wie wir noch sehen werden — nachhaltigsten Eindrücke auf religiösem Gebiete. Wohl selbstverständlich, daß die Mystik und Sinnlichkeit des katholischen Kultes mächtig zu den künstlerischen Instinkten des Heranwachsenden gesprochen haben. Der Künstler selbst vermutet, daß der hinreißend schöne, spätromanische St. Georgsdom seiner Vaterstadt Limburg, in dem französische Form und deutscher Geist sich durchdringen, irgendwie an der Prägung seines Formgefühles Anteil gehabt hat. Klarheit über seine künstlerische Bestimmung stellt sich erst ein, nachdem er bereits das Gymnasium (Frankfurt a. M.) absolviert hat. Es ist wohl eine richtige Erkenntnis, wenn Eberz der Schönheit und Rhythmik alter Sprachen Einfluß auf seine Kunst zuschreibt. Die Akademiejahre (München, Düsseldorf, Karlsruhe) erscheinen dem Rückblickenden nutzlos vertan. Erst in Adolf Hölzel findet Eberz einen Lehrer, dem er sich mit dem ganzen Enthusiasmus der Jugend hingeben kann. Eine andere Methode, eine andere Sprache, ein anderer Geist als bei den alten Perücken der Akademie! „Farbe ist Höchstempfindung." Schon dieser Spruch allein mußte wie ein Zauber auf den jungen Adepten wirken. Dazu das freie Experimentieren mit der Farbe, zu dem der Lehrer anleitete. Mit den rationalen Zwei- und Dreiklängen fängt man an, um dann zu den immer mehr irrationalen Farbenharmonien fortzuschreiten. Betonung der Bildgesetzlichkeit! Keine Nachahmung der Natur oder der alten Meister! Beglückt lauschend und lernend erkennt der Schüler nicht die Gefahr, die in dem Theorienreichtum dieses allzu suggestiven Lehrers verborgen liegt. (Schwächere als Eberz sind auch der starken Persönlichkeit Hölzels erlegen.)

Freilich: es wäre ein Unrecht, wollte man nur von der Gefahr sprechen, die dieser ausgezeichnete Lehrer für seinen Schüler bedeutete. Ebensosehr muß man betonen, daß Hölzel den Akademieschüler von naturalistischem Epigonentum befreite und ihn schon durch Beispiel seiner Kunst allein die Zielrichtung eigenen Schaffens angab.

Wie sehr vorerst Eberz in Abhängigkeit von Hölzel geriet, beweisen Bilder von 1912. Vor allem die „Anbetung" (Frankfurter Privatbesitz), die wohl direkt auf ein Vorbild

Die Wiedergabe der hier abgebildeten Werke von Josef Eberz erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Galerie Hans Goltz, München.

des Lehrers — eine Anbetung der Könige — zurückgeht. Ein Vergleich der beiden Bilder läßt erkennen, daß der Schüler die Absichten des Lehrers nicht nur verstanden, sondern auch noch verstärkt und verdeutlicht hat.

Wie die Bienen sich eng um ihre Königin schließen, so drängt sich hier alles um den ideellen Mittelpunkt (die Madonna mit dem Kind), ohne auch nur einen Finger breit Zwischenraum zu lassen. Starke Konturen (wie sie auch Hölzel liebt) zerlegen die Fläche in Kompartimente (ähnlich den Bleilötungen eines Glasfensters).

Die Typen, der seelische Ausdruck und Stimmungsgehalt, vor allem aber das dunkle, dumpfe Kolorit (Blau-Grün-Grau), aus dem einige Helligkeiten im gedämpften Gelb aufleuchten, sind unmittelbar von Hölzel entlehnt.

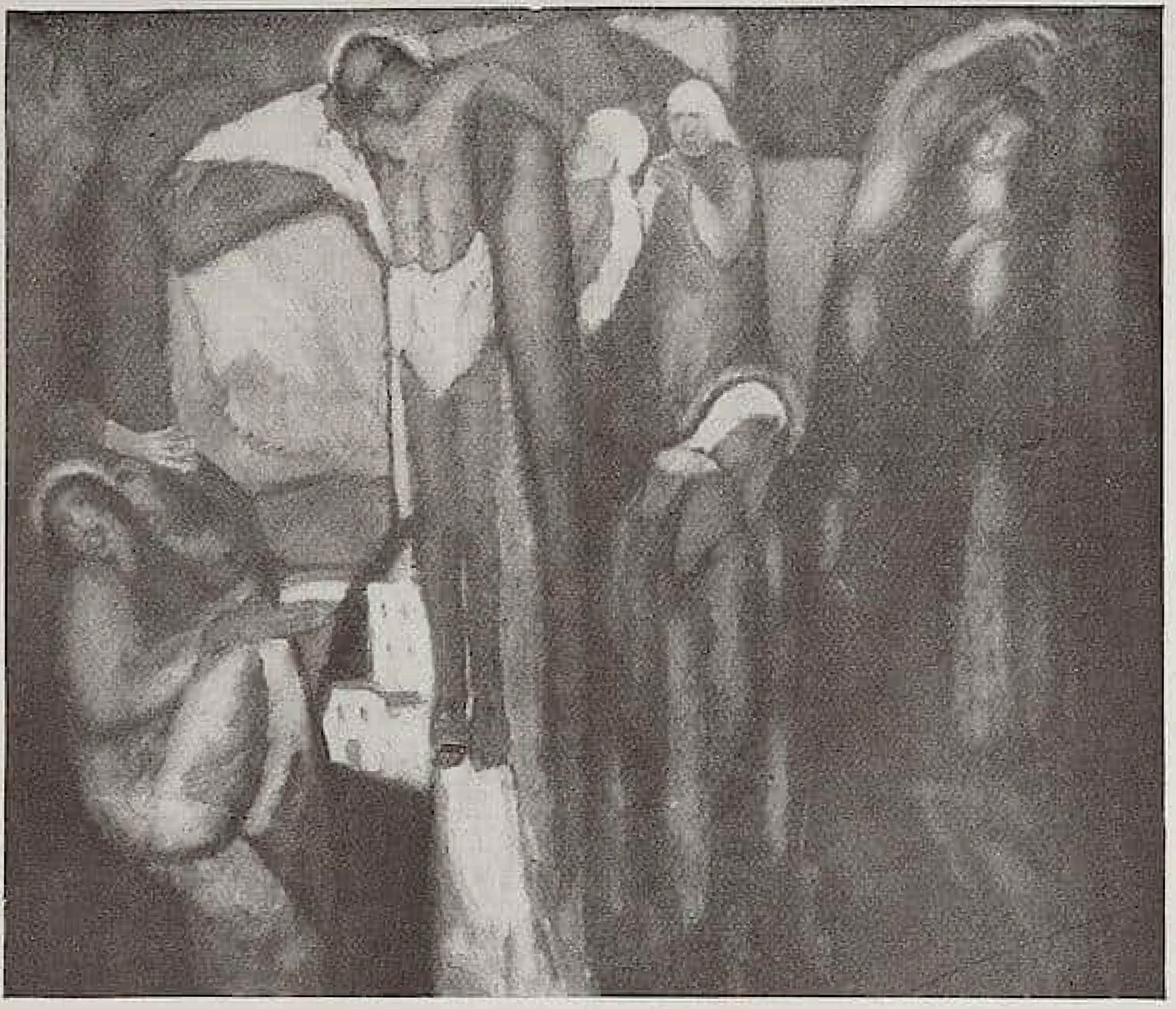
Schon in Bildern von 1913 hat sich der Künstler von diesem Ausgangspunkt merklich entfernt, dem er sich aber später hie und da (z. B. in der Heidelberger Kreuzigung 1914) wieder nähert — allerdings mit einer Freiheit, die er 1912 noch nicht besessen hatte.

Ein Erlebnis hat die (relative) Befreiung beschleunigt, wenn nicht herbeigeführt: die Sonderbund-Ausstellung in Köln 1912 — wohl überhaupt eines der wichtigsten Ereignisse für die Entwicklung der neuen Kunst in Deutschland. Gleichzeitig sind die deutschen Primitiven des Wallraf-Richartz-Museums entwicklungsbestimmend in den Gesichtskreis von Eberz getreten.

Wenn wir im Hauptwerk von 1913 — in dem Herz Jesu-Bild für die Konviktkirche in Ehingen — noch nicht die volle Auswirkung dieser neuen Eindrücke sehen, so mag das seinen Grund darin haben, daß sich der junge Künstler dem kirchlichen Auftraggeber zuliebe zu einer gewissen Zurückhaltung — oder sagen wir es geradeheraus — zu einer Anpassung an einen doch noch konservativen, konventionellen, dem Gefälligen huldigenden Geschmack verpflichtet gefühlt hat.

Die reliefmäßige, zweischichtige Komposition ist allzu wohlberechnet, allzu klar aufgebaut. Pfeilerartige Begrenzung an den Seiten durch ruhige Gestalten, von denen besonders die Heilige rechts in ihrer strengen Frontalstatuarik ihre bildarchitektonische Aufgabe glänzend erfüllt und durch ihren feierlichen Ernst, durch ihre geheimnisvolle Erstarrung phantasieerregend wirkt. Der Kreuzesstamm bildet genau das Mittellot, rechts und links von ihm verteilen sich die Figuren im Gleichgewichtssinne; die Entlastung der rechten Bildseite um eine Gestalt wird nicht als Gleichgewichtsstörung empfunden, hauptsächlich wohl deshalb, weil die stark hervorleuchtende weiß-gelbe Masse des Kopftuches der Knienden rechts ausgleichend eingreift. Der Kopf Christi, von einer Nimbenscheibe umgeben, deckt sich mit der Kreuzungsfläche des horizontalen und vertikalen Balkens, ist also genau in die Mitte der Bildbreite gerückt. Neben dem Kreuzesstamm (bereits auf der linken Bildhälfte) rankt sich in einer wunderschönen Kurve der Körper des sich neigenden Heilands empor: mit ihm korrespondiert der vom Lichtkegel des Herzen Jesu getroffene Heilige (rechts vom Mittellot), der, vom Wunder überwältigt, zusammensinkt mit einer Bewegung, deren seelischer Reichtum den Hauptwert des Bildes ausmacht. Über dem Heiligen erhebt sich ein von frommer Scheu erfaßter Jüngling, der die Kurve des Zusammensinkenden aufnimmt und sie zu Christus zurückführt, auf diese Weise die beiden Hauptfiguren zu einer noch stärkeren Einheit zusammenschließend. Links und rechts von der Mittelgruppe entsprechen sich zwei kniende, von innigster Ergriffenheit beseelte Frauen, deren kompositionelle Aufgabe im Dienste einer akzentuierten Symmetrie steht.

Unschwer wäre es, die Komposition geometrisch zu schematisieren und auf diese Weise noch sinnfälliger darzutun, wie ein Künstler unserer Zeit, dem die Gabe visio-



Josef Eberz. Heidelberger Kreuzigung. 1914.

Josef Eberz. Herz-Jesu-Bild. Konvikt-Kirche Ehingen (Donau). 1913.

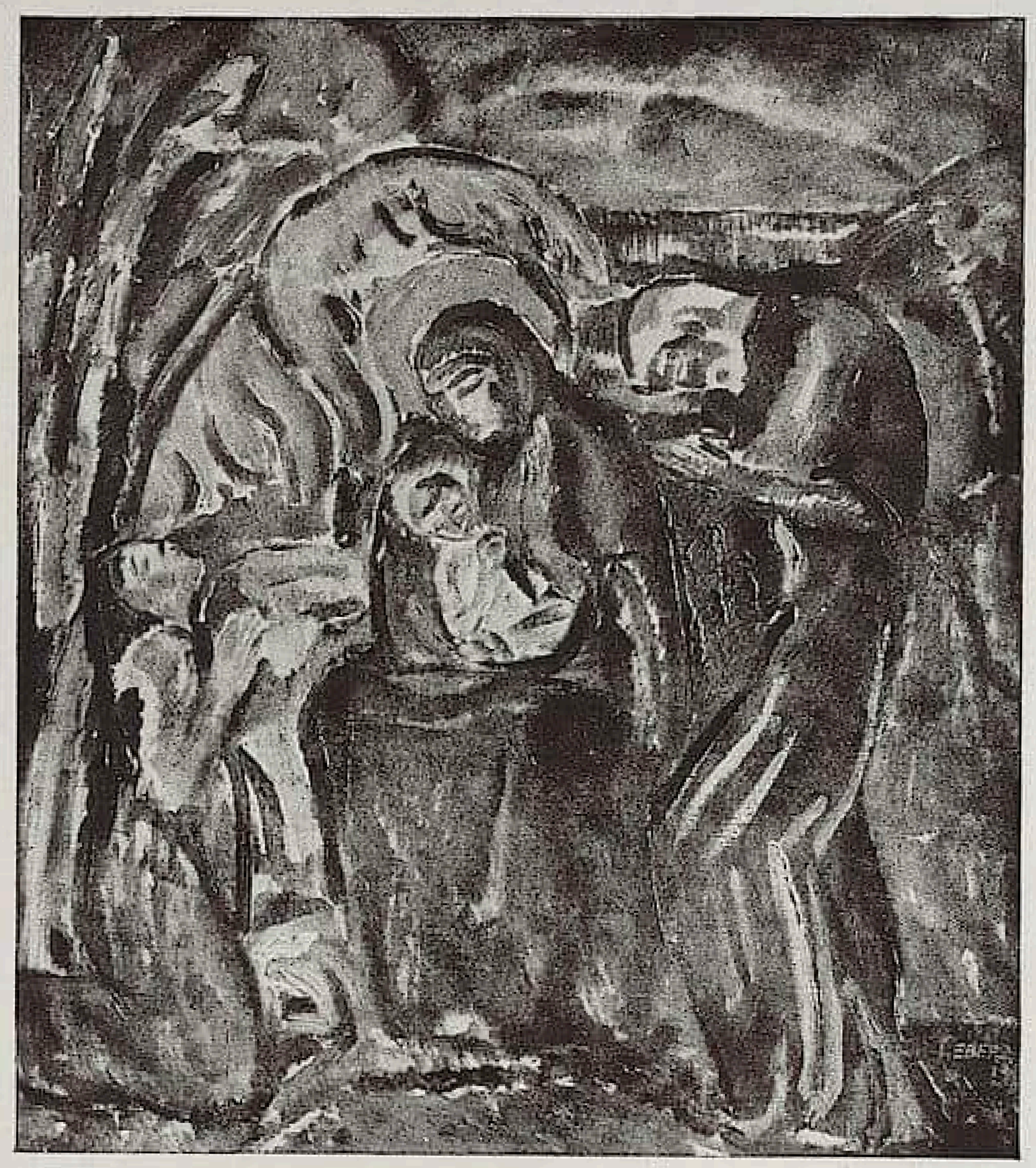
nären Schauens besonders eignet, auf Kompositionsprobleme geradezu klassischer Observanz eingegangen ist. (In der Farbengebung hält Eberz allerdings an dem empfindungsmäßigen Irrationalismus Hölzels fest. Der Kreuzesstamm z. B. ist blaugrün — eine Farbe, die Düsterkeit und Trauer ausspricht. Bei Christus geht Rot zu Orange, Orange zu Gelb über. Rot [der Mantel] erinnert an Blut und Liebe. Gelb = Verklärung.)

Wenn auch Eberz kein späteres Werk mehr so klassisch (in einem beinahe akademischen Sinn) komponiert hat wie das Herz Jesu-Bild, so können wir doch noch auch künftighin in vielen Fällen ein bald stärkeres, bald schwächeres Hinarbeiten auf kompositionelle Klarheit und Ausgeglichenheit im Sinne einer formalen Ästhetik beobachten, was wie auch noch andere — besonders koloristische Eigenschaften Eberz' — von lateinischem Kunstgefühl zeugt, einem Kunstgefühl, das sicher durch Hölzels Lehre gefördert und — modifiziert wurde.

Daß die Lehrjahre noch nicht vorüber sind, daß das Gefühl künstlerischer Selbständigkeit noch nicht errungen ist, beweisen Exkursionen der Jahre 1913—1915 in byzantinisches und gotisches Kunstgebiet, wobei den Künstler allerdings ein eigener, sicherer Instinkt leitet. Nicht Freude an historischer Mummerei, nicht Rührung über die fromme Einfalt unserer Altvordern wie in den Tagen Wackenroders, sondern die Erkenntnis einer (relativen) Identität des Kunstwollens drängt ihn zur Beschäftigung mit mittelalterlicher Kunst. Wenn auch die frühesten Auseinandersetzungen mit ihr manchmal bis zu Entlehnungen führen (wie z. B. in den Aquarellen „Christus auf dem See" und „Erscheinung", beide von 1914), so stellt sich doch bald Klarheit darüber ein, was von den Prinzipien mittelalterlicher Kunst für das Schaffen der Gegenwart Bedeutung besitzt. Aus dieser selbst errungenen Klarheit erwächst Eberz bleibender Gewinn. Ihr vor allem verdankt er den Aufstieg zur Immaterialität des Gestaltens.

Die Werke von 1916 leiten die Periode der Selbständigkeit und Reife ein. Die „Kreuzabnahme" dieses Jahres läßt erkennen, wie die verschiedenen Einflüsse, die in seiner Lehrzeit auf ihn eingewirkt haben, sich hier einer neuen, persönlichen Synthese nähern. Die ausgesprochene Konturierung, die Zerlegung der Fläche in Kompartimente weist noch auf Hölzel zurück, die Komposition weckt Erinnerungen an das Herz Jesu-Bild, während aus der seelischen und körperlichen Auffassung der Gestalt der Geist gotischer Kunst spricht. Eine Gegenüberstellung des Herz Jesu-Bildes von 1913 und der Kreuzabnahme von 1916 läßt uns den Weg ermessen, den der Künstler zurückgelegt hat. Im Hauptwerk von 1913 trotz aller „Stilisierung" doch noch ein spürbarer materieller Einschlag, ein materiell orientierter Ästhetizismus (der irgendwie an englische Epigonen der Präraffaeliten erinnert) — in der „Kreuzabnahme" schon eine von aller Materialität befreite, gereinigte Gestaltung des Geistigen und Seelischen.

Damit sind wir eigentlich bei der entscheidenden Wandlung in der Entwicklung von Eberz angelangt. Jetzt erst ist der Künstler im vollen Besitze seiner künstlerischen Sprache, jetzt erst ist es ihm möglich, innerlich Geschautes, Erlebtes, Empfundenes unmittelbar in Form und Farbe zu realisieren. Das bedeutet natürlich nicht bequemes Beharren auf einem erreichten Punkt; vielmehr verändert sich auch fernerhin noch der Stil dieses Schaffens unaufhörlich. Aber alle diese Veränderungen — so auffallend sie auch oft sind — vollziehen sich übereinstimmend mit der 1916 zum vollen Durchbruch gelangten Grundanschauung im Sinne einer Festigung, Ausgestaltung, Bereicherung, wobei experimentelle Stilschwankungen nicht ganz vermieden werden (so z. B. wenn Eberz 1917 einige seiner Bilder kubistisch fazettiert).



Josef Eberz. Madonna. 1914.

Ab 1916 tritt auch das Problem der Farbe bei Eberz in ein neues Stadium. Von Natur aus mit einem überaus feinen Farbensinn begabt, von Hölzel nachdrücklichst auf das Expressive und Musikalische der Farbe, als des eigentlichen Ausdrucksmittels des Malers, hingewiesen, hat Eberz schon von allem Anfang an die Farbe zum Zentralproblem seines Schaffens gemacht.

Wir müssen annehmen, daß auch in koloristischer Hinsicht die Kunst des Mittelalters — vor allem das gotische Glasfenster — ihm neue Wege erschlossen hat, die über die Farbentheorie Hölzels hinausführten. Es sind besonders Bilder aus den Jahren 1916 und 1917, in denen reine, stark aufleuchtende Farben, in allseits abgeschlossene Flächen nebeneinandergesetzt, Wirkungen erreichen, die dem gotischen Glasfenster eigentümlich sind.

Waren früher die Farben dunkel und dumpf, oder von einer nur heimlich glühenden Gedämpftheit, so erwacht von 1916 ab eine Vorliebe für starke, leuchtende Farben, eine Freude an der sinnlichen Schönheit der Farbe und der Farbenklänge. Neue und immer neue Harmonien und Klänge. Unerschöpfliches Quellen. Hie und da ist die Süße des Wohllauts überzuckert, manchmal verflacht der koloristische Reiz im Dekorativen,

aber in glücklicher Stunde offenbart sich im Klang der Farben Mystik und Musik einer Seele.

Sicher hat auf Eberz' „Malkultur" — wahrlich kein Gemeingut deutscher Malerei! — französische Kunst, der er sich wohl durch eine dunkle Blutsverwandtschaft verbunden fühlt, läuternd eingewirkt. Auf Bildern von 1916 schmettert noch oft ein grelles Rot, das über die anderen Farben eine ungerechtfertigte Hegemonie ausübt und einem empfindlichen Auge leicht Gewalt antut. Farkenakkorde, die kräftig, aber noch einfach bis zur Primitivität sind. Schmerzhaft hart stößt oft Farbfläche an Farbfläche. Allmählich bereichert sich die Palette, wird der farbige Wohllaut schmeichelnder, vibrierender. Manchmal entartet Kultur zu Raffinement, verweichlicht Anmut und Diskretion ins Feminine. Aber dieser Maler hat Ehrfurcht vor der Kostbarkeit und Köstlichkeit der Farbe, und ein zartes, musikalisches Empfinden, das die Farben oft wunderbar zusammenklingen läßt. Seiner Gesinnung und seinem Wollen mag es entsprechen, die Farbe rein als Ausdrucksträger des Seelischen zu verwenden, aber seine dualistische Natur erliegt immer wieder der sinnlichen Schönheit der Farbe. Das unterscheidet ihn von den meisten seiner Zeitgenossen: daß vor seiner Malerei die Sinne nicht leer ausgehen, daß seine Bilder ein „Fest für das Auge" sind.

Um 1918 hat er sich eine Farbe errungen, die ich als seine ureigenste bezeichnen möchte: ein lichtes Chlorophyllgrün, in dem der Saft junger Pflanzen zu kreisen scheint. Diese Farbe drückt die Lyrik dessen aus, was der Künstler so sehr liebt: das Geheimnis vegetabilen Lebens, die zarte Keuschheit frühlinghaften Geschehens.

* * *

Schon in seinen ersten Anfängen zeigt Eberz eine ausgesprochene Vorliebe für religiöse Stoffe, eine Vorliebe, die bis auf den heutigen Tag anhält. Ihre seelische Bedingtheit ist nicht anzuzweifeln.

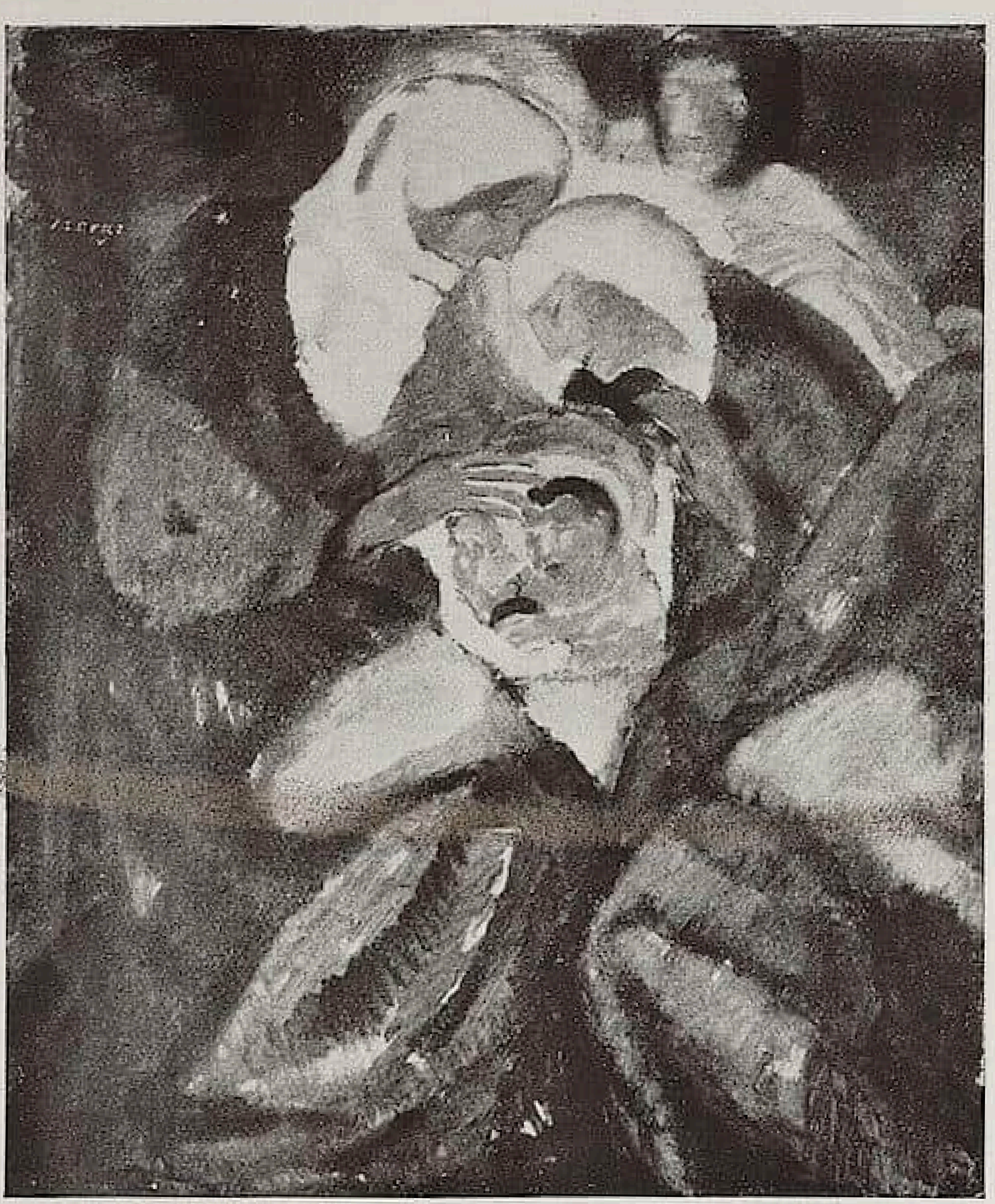
Wir wissen, daß der Künstler in der Atmosphäre eines strenggläubigen Elternhauses herangewachsen ist, wir können uns vorstellen, daß gerade eine fürs Sinnlich-Übersinnliche so empfängliche Natur wie die seinige den allen Zaubern der Kunst, allen Betörungen der Sinne, allen Erregungen der Phantasie souverän gebietenden Kulthandlungen der katholischen Kirche Erlebnisse von entscheidender Eindrücklichkeit zu verdanken hatte, Erlebnisse sowohl mystischer wie ästhetischer Art, die, weil sie der Kindheit angehören, späteren und spätesten Tagen des Lebens noch im Schimmer poetischer Verklärung erscheinen und so eine anhaltende unzerstörbare Gewalt über das Herz besitzen. Dazu kommt, daß Eberz nie aufgehört hat, ein treuer Sohn seiner Kirche zu sein.

Wir haben hier also den in unserer Zeit gewiß seltenen Fall eines religiösen Künstlers, der auch ein „objektiv" religiöser Mensch ist, vor uns.

Kunst und Religion. Neue Religiosität. Neue religiöse Kunst. Probleme dringlicher Aktualität im Bereich expressionistischer Kunst und Kunsttheorie. Wir verzichten auf ihre Erörterung, nicht nur weil diese den Rahmen unserer Aufgabe übergreifen würde, sondern vor allem, weil G. F. Hartlaub soeben ein ausgezeichnetes Buch über den ganzen Komplex der Fragen, die durch die Problemstellung: Kunst und Religion aufgeworfen werden, veröffentlicht hat.

Nur so viel über Ursprung und Wesen der „neuen Religiosität":

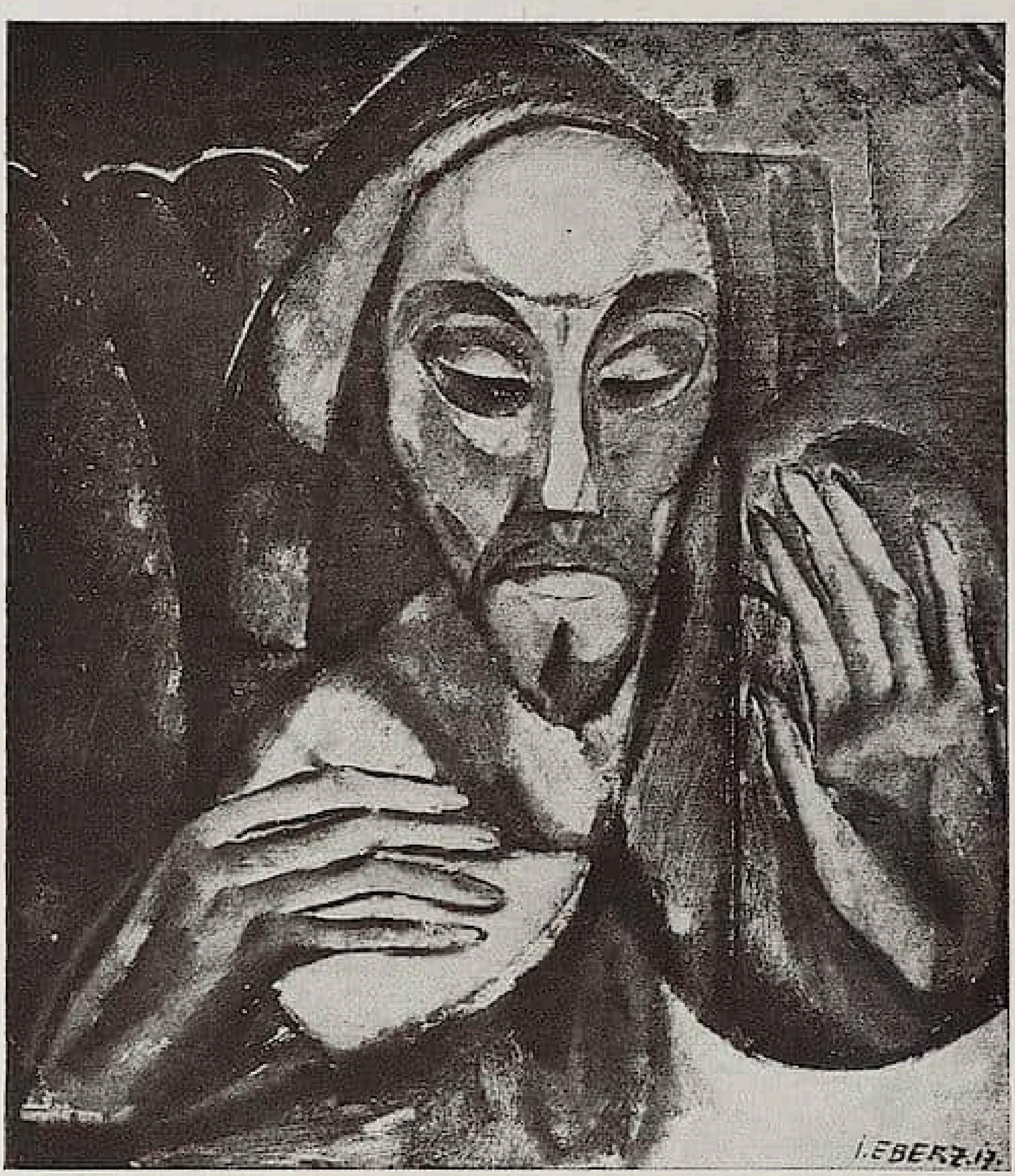
Was uns heute als „neue Religiosität" erscheint, ist Flucht ins Seelische und Transzendentale aus Angst im Materiellen zu ersticken, ist — historisch-psychologisch genommen — Reaktion gegen den mit der Aufklärung des 18. Jahrhunderts einsetzenden Rationali-



Josef Eberz. Geburt Christi. (Öl.) 1914.

sierungs- und Materialisierungsprozeß, der im Weltkrieg zur Menschheitstragödie geworden war. Wir können heute weder von einer neuen Religion — im Sinne einer kollektivistischen Konvention — noch von einer neuen Religiosität — im Sinne einer gläubigen Subsumierung unter eine höhere, zusammenfassende Einheit und einer Weltanschauung, die in allem irdischen Dasein und Geschehen nur Manifestation transzendentalen Wirkens erkennt, sondern nur von einer religiösen Sehnsucht und Stimmung sprechen. Unsere Seele ist erwacht und fordert ihre ewigen Rechte. Aber nichts und niemand ist da, der sie ihr gewähren könnte. Gott und die Götter sind tot. Die Priester entheiligt. Gebet wird zu Schrei. Erhebung zu Krampf. Erschütterungen um jeden Preis — nicht solche, wie sie die Tragödien des Alltags gewähren, — sondern solche, wie sie der Mensch nur erlebt, wenn ihn Mysterien des Transzendentalen, Kosmischen, Ewigen umschauern. Unsere Seele hungert nach göttlicher, ewiger Speise.

Josef Eberz' religiöse Kunst würde uns wenig zu bedeuten haben, wenn sie nur Ausdruck einer konfessionell-dogmatischen Gläubigkeit wäre, unberührt von der Qual,



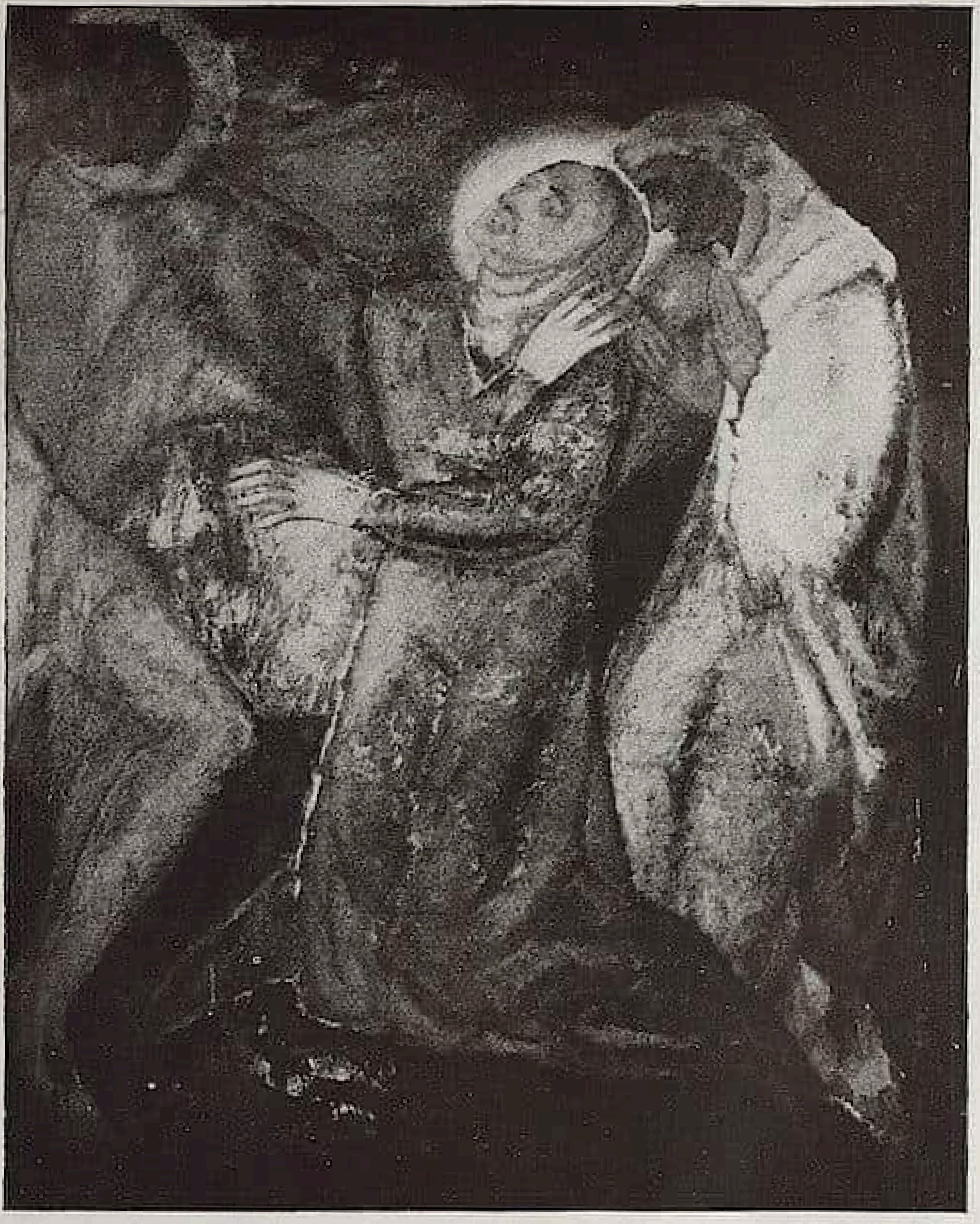
Josef Eberz. Der Magier. 1917.
Sammlung Kirchhoff, Wiesbaden.

Angst und Sehnsucht einer schaudernd ins Transzendentale flüchtenden Menschheit. Wer aber Eberz' Werke kennt, weiß, daß er nicht nur ein Sohn seiner Kirche, sondern auch ein Sohn seiner Zeit ist. Er erlöst die heiligen Berichte aus ihrer symbolhaften Erstarrung, indem er sie erlebt — nicht ihr „Menschliches" (wie es z. B. F. v. Uhde getan hat), sondern ihr „Göttliches" in seiner unvergänglichen Geltung.

Auch Eberz „schwebt immer wieder die Gestaltung jener zwei extremen Zustände vor: der Passion und der Ekstase", die der heutige Mensch — wie Hartlaub bemerkt — sehr intensiv an sich selbst erlebt. Wenigstens gilt dies für seine Schaffensperiode 1912—1917.

Vor allem das Leiden Christi: Verrat, Dornenkrönung, Verhöhnung, Kreuztragung, Kreuzigung, Kreuzabnahme. Nicht das Dramatische der Vorgänge (das z. B. Max Beckmann leidenschaftlich aufsucht), sondern — fast möchte man sagen — das Lyrische des Leidens, das er besonders durch die Farbe ausdrückt.

Auf der „Verspottung" von 1914 ist es die Monotonie der grauen, grünen und erdfarbenen Töne, die in einem stärkeren Grade noch als das Gesicht Christi das Gefühl



Joſef Eberz. Ekſtaſe. (Öl.)

dumpfer Trauer ausdrückt. In den matten Gelbgrüns und tiefen Blaus der Gouache „Schauer“ (1914) ächzt kaltes Entſetzen vor verweſenden Wundmalen. Das Rot und Orange der „Heidelberger Kreuzigung“ (1914) drückt Schreckliches und zugleich Erhabenes aus. Geiſterhaft phosphoreſziert das Grünliche des „Magiers“.

Die Auferſtehung, dieſes wichtigſte Ereignis für den gläubigen Chriſten, fehlt im Geſamtwerk des Künſtlers. Widerſpräche es nicht auch der Stimmung unſerer ringenden Zeit, dieſen Triumph des Geiſtes über die Materie zu geſtalten?

Für den Lyriker Eberz, in dem etwas von Fra Angelico und Stephan Lochner lebt, hat das Marienleben, das von den expreſſioniſtiſchen Künſtlern auffallend vernachläſſigt wird (Hartlaub), unendlich viel Anziehendes. Welche ſanfte — im beſten Sinne — feminine Innigkeit durchglüht das Bild von 1914, auf dem die beiden Frauen in andächtigem Neigen einen hütenden Kreis der Liebe um das Knäblein ſchließen! In warmem Rot blüht das Bild wie eine Roſe auf. Wie fern iſt hier alle weltliche Senti-

Josef Eberz. Exotischer Garten.
Kunsthalle, Hamburg.

mentalität, wie nahe wahrhaft himmlisches Gefühl. Die „Verkündigung" von 1915 ist mehr Ansatz als Vollendung. Über einer „Madonna" von 1914 liegt die Heiterkeit eines altdeutschen Frühlingsliedes. Die Farben sind einfach und fröhlich. Rot, Grün und einige starke Blaus. Das „Hodlerische" der Knienden links ist wohl nicht zu übersehen.

Dem Zeitlos-Religiösen, zu dem sich Eberz erst seit 1918 vollkommen durchgerungen hat, gehören schon einige Werke früherer Entstehung an, in denen Seelenzustände einer gesteigerten Religiosität gestaltet sind: am vollkommensten, ergreifendsten ist dies wohl in der „Ekstase" von 1914 geschehen, die man überhaupt zu den Meisterwerken des Malers zählen muß. Vor einem Gekreuzigten, von dem nur das vorgefallene Haupt und die abgebogenen Beine in das Bild hineinragen, kniet eine Heilige (oder ist es ein Heiliger?). Ihr Kopf ist zurückgeworfen, die Augen sind geschlossen. Ein Übermaß

Josef Eberz. Südliche Landschaft. 1918.
Sammlung Kirchhoff, Wiesbaden.

höchster Lust, schon ins Schmerzhafte übergehend, verzückt das Antlitz. Der linke Arm greift vor sich hin gegen den Christus mit einer instinktiven Bewegung, die zwischen Suchen und Abwehren schwankt. Die rechte Hand langt über die linke Schulter nach rückwärts; tastet sie nach der hinten knienden Gestalt? Diese Begleiterin ist ausgeschlossen von der Gnade der Ekstase. Demütig-fromm nur neigt sie das verdunkelte Haupt vor dem Überirdischen.

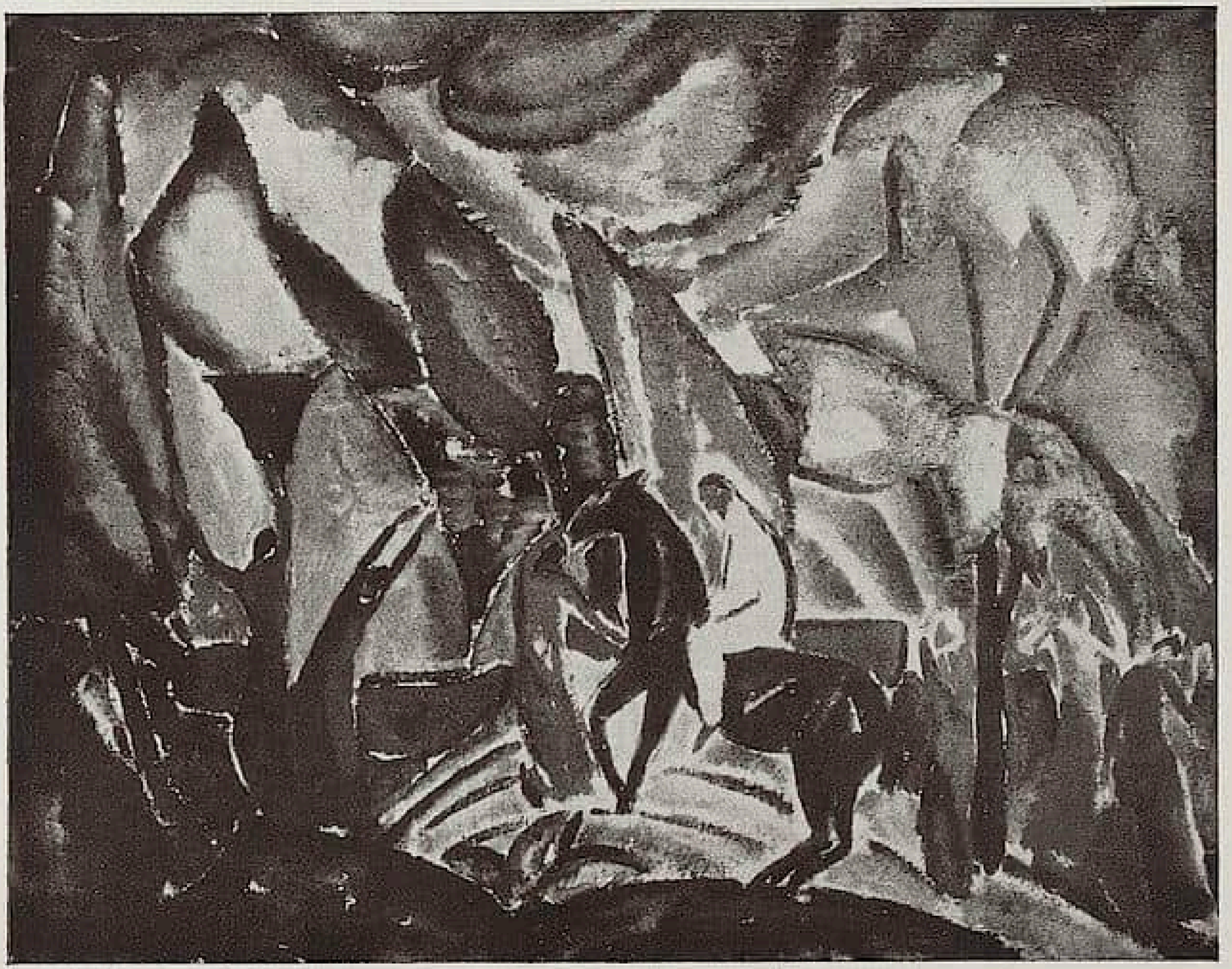
Die Farbe des Bildes ist auf einen tiefen Ton gestimmt. Unten verschiedene dunkle Rots, die sich nach oben zu in Rosa aufhellen. Die geisterhafte Erscheinung des Gekreuzigten phosphoresziert grünlich. Grünliches Licht geht von ihr aus, welches das stumpfe Rot des Lichtzentrums, wo sich die vorgreifende Hand der Heiligen spreitet,

infiltriert. Das Pathologische des Zustandes ist zwar noch spürbar, aber doch in einer Weise sublimiert, gegen die Berninis „Heilige Therese“ wie ein Bravourstück krassen Naturalismus' wirkt.

Der „Ersehnte“ von 1916 leitet zur jüngsten Entwicklungsphase über, in der die Religiosität des Künstlers die Schranken historisch-dogmatischer Religiosität überwunden und den Weg ins Zeitlos-Religiöse gefunden hat.

Nun entstehen jene visionären Landschaften und Gärten mit schwellenden Kakteen und seltsamen Orchideenblüten. Der Überschwang tropischer Vegetation wird mystischer Hymnus auf die Schöpferherrlichkeit Gottes. Mitten in dieser wunderreichen Pflanzenwelt tauchen Jünglinge und Frauen auf, Liebende, die sich begegnen, die sich Blumen reichen, fremdartige, stille, feine Wesen, mehr pflanzlich als menschlich. Ein leiser Hauch sublimiertester Erotik liegt über den Bildern, einer Erotik, die auch dem Madonnenkultus mittelalterlichen Katholizismus' nicht fremd war. Farbig drückt sie sich in den Rots aus, die aus Blau und Grün — jenem Chlorophyllgrün, von dem wir schon sprachen — heimlich aufglühen.

In diesen Landschaften und Gärten finde ich das Schönste dieser sinnlich-übersinnlichen Künstlerseele.



Josef Eberz. Der Ersehnte. (Öl.) 1916.
Bes.: Prof. Dr. Heile, Wiesbaden.

Paul Gauguins tragisches Künstlerschicksal

Von OTTO GRAUTOFF

Müdigkeit und Ekel an der europäischen Zivilisation brachen zum erstenmal in unserem Zeitalter in dem französischen Maler Paul Gauguin durch. Nicht allein die seltsame Mischung seines Blutes und der exotische Ort seiner Geburt haben seine Abwendung von Europa und 1895 seine zweite und endgültige Flucht in eine ursprüngliche Kulturzone bewirkt, sondern vor allem erscheint er als der erste von vielen Europäern, die im Primitiven, im Kindlichen die Erfrischung vom europäischen Intellektualismus suchten. Schon in der bekannten Gauguin-Monographie von Jean de Rotonchamps ließ sich Gauguins Europamüdigkeit und Europagebundenheit verfolgen. Näher aber tritt uns Gauguins tragisches Schicksal in den Briefen an seinen Freund Georges Daniel de Monfreid, die zum ersten Male 1903 auszugsweise in der Pariser Zeitschrift L'Ermitage erschienen. Während der Kriegsjahre erfolgte ein Neudruck dieser Briefe im Mercure de France. Im Jahre 1919 hat Victor Segalen diese Korrespondenz unter dem Titel: „Lettres de Paul Gauguin à G. D. de Monfreid" im Verlage von Georges Crès e Cie. in Paris herausgegeben. Dieses Buch enthüllt zum ersten Male im Zusammenhang aus eigenen Äußerungen das schmerzensreiche Leben dieses Malers. Enttäuscht von der Pariser Bildung, angeekelt von dem einseitigen Intellektualismus Europas folgte Gauguin der Stimme seines geheimsten Wesens: „Je veux aller chez les sauvages." Was sein Herz dort suchte, fand es: die unberührte Natur, die keusche Wildnis der Landschaft, ein Menschengeschlecht im Urzustande. Er genießt alles, was ihm als Glück erscheint. Schwärmerisch schildert er dem Freunde Natur und Menschen und redet ihm zu, auch nach Tahiti zu kommen. In Not und Krankheit spricht er einmal unzweideutig aus, Heimweh mache ihn nicht leiden, sondern nur sein entzündeter Körper. Allein Gauguins Leben in der Südsee ist keineswegs in Harmonie verlaufen. Vielleicht wäre es stiller, beruhigter, glücklicher gewesen, wenn er sein Lebensmotto: „Je veux aller chez les sauvages" konsequenter durchgeführt hätte, wenn er nicht nur äußerlich, sondern auch innerlich den Verzicht auf Europa konsequent durchgeführt hätte.

Die Tragik seines Schicksals liegt darin, daß er als europäischer Maler auf Tahiti lebte. Daß er Maler blieb, daß er um den Beifall Pariser Kollegen, Sammler und Händler rang, machte sein Leben so dornenvoll. Man kennt die Vergeßlichkeit und Gleichgültigkeit der Menschen gegen diejenigen, die aus ihrem Gesichtskreis treten. Man kennt die hochmütigen Vorwürfe der Menschen gegen einen, der aus Ekel am Menschengeschlecht sich freiwillig in die Einsamkeit zurückzieht. Warum ist er trotzig davongegangen? Warum ist er nicht geblieben? Hier hätten wir ihm geholfen. Aber die Klagerufe aus der Ferne erreichen die Freunde nicht. Georges Daniel de Montfreid ist der einzige, der in unwandelbarer Treue und in warmem Eifer den fernen Freund stützt. Alle anderen waren lässig, gefühllos und saumselig. Gauguin aber mußte, da er für Europa malend in Tahiti lebte, von den Pariser Amateuren die Mittel für seine Existenz erflehen. Eine ermüdende Kette von Klagerufen zieht sich durch seine Briefe: „Ich stehe am Abgrund. — Seit achtzehn Monaten habe ich nicht einen Sou für meine Bilder aus Paris erhalten. — Ich kann den Transport meiner Bilder nicht bezahlen. — Ich muß von hundert Francs monatlich leben. — Seit acht Monaten habe ich nicht einmal das. Nichts als Schulden. — Ich liege am Boden, halb verbraucht. — Man sollte mir lieber etwas abkaufen, als mir Almosen geben. — Im letzten Jahre habe ich 600 Francs erhalten, während ich insgesamt 4300 Francs Außenstände habe. — Meine

Josef Eberz. Frühling.
Neues Museum, Wiesbaden.

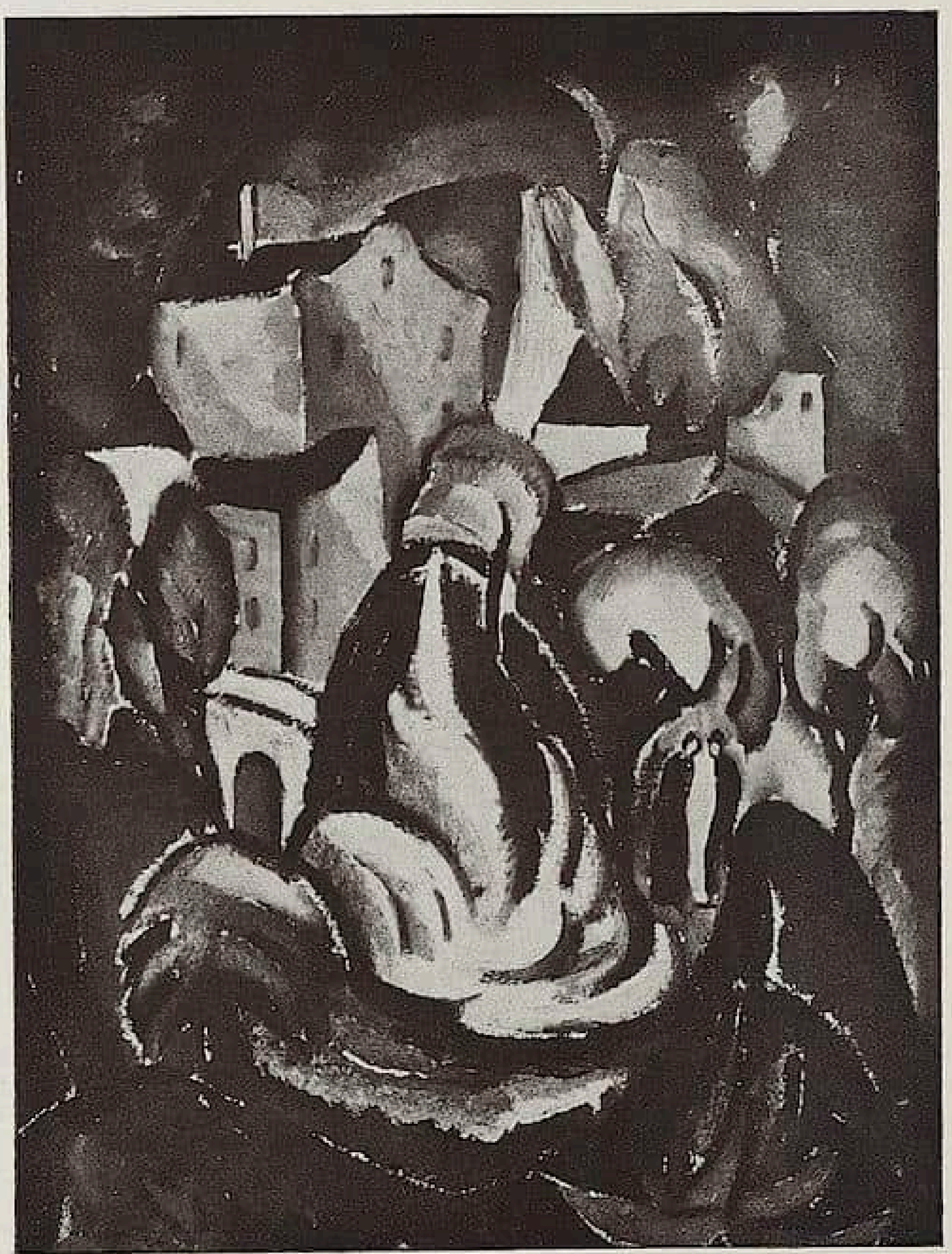
Lage wird immer schlimmer. — Ich kann das Krankenhaus nicht bezahlen. — Ich habe 1900 Francs Schulden. — Warum schickst Du mir kein Geld? — Ich kann nicht mehr.“ usw. Inmitten der Südseewildnis ersann sein gequälter Geist Finanzkombinationen, durch die seine Freunde ihm das Existenzminimum verschaffen konnten. Obwohl er einmal schrieb: „Paris n'est pas necessaire à l'art“, sandte er Montfreid zu Degas und Lerolle, zu Rouart und Denis, stellte er Ausstellungspläne durch die europäischen Länder auf. Er polemisierte — natürlich vergebens — gegen abfällige Kritiken. „La critique passe — l'œuvre bonne reste.“ Kurzum, er rang um sein Ansehen in Europa und brach auf diese Weise den Spruch, den er als Postulat für sein Leben aufgestellt hatte: „Je veux aller chez les sauvages.“ Wohl wanderte sein Fuß durch die Wildnis, wohl lebte er zusammen mit Frauen Tahitis, wohl wurden ihm Kinder von gelben Mädchen der Südsee geboren, aber sein Geist weilte in Europa, dachte und schuf für Europa. In dem großen Gemälde: „D'où venons-nous — Que sommes-nous — Où allons-nous“ hat dieser verirrte Europäer, dieser Fremdling in Tahiti seine Sehnsucht und seinen Schmerz zusammengefaßt. Dieses Werk lag ihm besonders am Herzen. Im März 1898 schreibt er: „Ma grande toile a absorbé pour quelque temps toute ma vitalité; je la

Josef Eberz. Gladiolen. Stilleben.
Sammlung Kirchhoff, Wiesbaden.

regarde sans cesse et ma foi je l'admire." Er beschreibt dieses Gemälde seinem Freunde ausführlich. Er kommt immer wieder darauf zurück. Als geringsten Preis fordert er 2000 Francs und ist tief gekränkt, als ihm 1500 Francs geboten werden. „Mes œuvres tahitiennes ont eu un succès moral près des artistes, mais auprès du vulgaire public, résultat: pas un centime", berichtet er seinem Freunde nach seiner Pariser Ausstellung, die zwischen dem ersten und zweiten Aufenthalt in der Südsee stattfand. Trotz aller dieser menschlichen und künstlerischen Enttäuschungen aber läßt ihn die Sehnsucht zum Primitiven nicht los. „Ayez toujours devant vous les Persans, les Cambodgiens et un peu l'Egyptien. La grosse erreur, c'est le Grec, s'il beau qu'il soit", schreibt er einmal. Ein anderes Mal: „Au moment, où les sentiments extrêmes sont en fusion au plus profond de l'être, au moment où ils éclatent, il y a comme une éclosion de l'œuvre soudain créée." Er wütete gegen Bouguerreau und die Akademie. Er achtete nur den direkten Ausdruck des Erlebens in der Malerei und strebte nach einer „peinture expressive". Aber trotz dieser Auflehnung gegen die französische Kunst-

tradition, liegt doch über dem großen Hauptwerk seines Schaffens in der Südsee ein Abglanz des Nicolas Poussin, den jeder Franzose fühlt und der wenigstens in Frankreich Paul Gauguin das Publikum geschaffen hat.

Diese Briefe Gauguins, die so schmerzlich verklingen — ni femme, ni enfants, mon cœur est vide — sind eines der wertvollsten Denkmäler der zeitgenössischen Kunstgeschichte. In den letzten zehn Jahren hat sich erwiesen, daß Gauguins Europaflucht ein typisches Zeiterlebnis war. Pechstein, Nolde und andere Künstler der Gegenwart haben Gauguins Ruf, in primitiven Kulturzonen sich vom europäischen Intellektualismus rein zu baden, Folge geleistet und dadurch in ganz Europa eine Umprägung der bildenden Kunst hervorgerufen.



Josef Eberz. Wasserfall.
Sammlung Kirchhoff, Wiesbaden.

DER KUNSTSAMMLER

Von Sammelwesen und Kunstereignissen

Nürnberger Zinn

Von ERWIN HINTZE
Mit 34 Abbildungen

(Fortsetzung und Schluß aus Heft 15.)

Die Generation seit 1630. Rund mit dem Jahre 1630 beginnt für das Nürnberger Reliefzinn ein neuer Abschnitt, der um 1680 seinen Abschluß findet. Es ist eine Zeit der Nachblüte, die einen namhaften Zuwachs an kleineren Formen gebracht hat. Während früher wenigstens ein Teil der mit Reliefs verzierten Modelle von den Zinngießern selbst hergestellt worden ist, scheint seit 1630 die Anfertigung der Formen für Reliefzinn ausschließlich in den Händen von berufsmäßigen Eisenschneidern gelegen zu haben. Den Darstellungen aus der Mythologie, der alten Geschichte und der Bibel treten zeitgenössische Bilder zur Seite. Die deutschen Kaiser, die Kurfürsten, Gustav Adolf und seine Anhänger, der Sultan und fremdländische Könige ziehen an uns vorüber. Nachdem der deutsche Kaiser mit seinen Kurfürsten bisher nur in einer ganz allgemein gehaltenen Gestalt auf den Rändern von drei einander sehr ähnlichen Auferstehungstellern in die Erscheinung getreten war, ließ Georg Schmauß im Jahre 1630 einen Teller mit den Reiterbildnissen Ferdinands II. und der elf kaiserlichen Vorfahren aus dem Hause Habsburg modellieren. Die Krönung Ferdinands III. im Jahre 1637 veranlaßte die Herstellung von nicht weniger denn neun Tellermodellen mit den Reiterbildnissen des Kaisers in der Mitte und der sechs Kurfürsten auf dem Rande. Den hier geschaffenen Typus verwertete man gleichzeitig für einen Gustav Adolf- und einen Sultanteller (Demiani T. 42). Ferdinand III. und Gustav Adolf erscheinen außerdem in größeren, der Sultan in kleineren Brustbildern als Medaillons von Schalenböden.

Hans Spatz II und Paulus Öham d. J. Die führenden Meister der Zeit der Nachblüte sind Hans Spatz II (1630—1670) und Paulus Öham d. J. (1634—1671). Aus der Werkstatt des Hans Spatz II konnten mit Sicherheit 18 verschiedene Schüssel- und Tellermodelle für Reliefzinn nachgewiesen werden. Dazu kommen mit größter Wahrscheinlichkeit noch einige hinzu, die wir vorläufig nur durch Abformungen seiner Söhne Zacharias und Hans Nicolaus Spatz kennen. Unter den 18 Formen befinden sich einige, die Spatz aus anderen Werkstätten übernommen hat: das Schälchen mit dem Kriegerkopf und Initialen I S T D, das Alexanderschälchen, einer der drei Auferstehungsteller mit dem thronenden Kaiser und den ihre Wappenschilde haltenden Kurfürsten auf dem Rande, das Doppeladlerschälchen von Caspar Enderlein, der Noahteller von 1619, die schon bei Steffan Christan erwähnte Avaritiaschüssel mit dem Triumphzug der Liebe und endlich der Sultanteller des Andreas Dambach. Unter den eigenen Modellen des Hans Spatz wiederholen mehrere Schüsseln die von Hans Zatzer gepflegte Verbindung von Rankenbordüren in Flachrelief und schmalen Ornamentstäben in Hochrelief (Demiani T. 42 Nr. 2). Sein Modell für den Krönungsteller von 1637 ließ Spatz von dem Eisenschneider G. H. stechen. Eine ungewöhnlich scharf durchgearbeitete Form besaß der Meister für einen Auferstehungsteller mit Engeln, die Leidensattribute halten (Abb. 21). Für Schalen mit glattem, eingewölbtem Rande legte er sich als Mittelstück eine Marien-

darstellung bei. Um einen ganz neuen Modelltypus bereicherte Spatz das Nürnberger Reliefzinn durch seine Blumenteller. Der holländischen Ornamentik entlehnte, große Barockblumen und Blattwedel umziehen die breiten Ränder der flachen Teller, deren Randkante von einem schmalen Blattstabe eingefaßt ist. Drei verschiedene Blumenteller mit der Marke des Hans Spatz sind nachgewiesen (Abb. 22). Diesen dürfte noch das Modell des größten Blumentellers anzufügen sein, von dem das Leipziger Kunstgewerbemuseum eine Abformung des Zacharias Spatz bewahrt.

Des Hans Spatz bedeutendster Zeitgenosse, Paulus Öham d. J., verfügte über zwei verschiedene Formen für den Krönungsteller Ferdinands III. Außerdem beschaffte er das Modell des Gustav Adolftellers, dessen Mitte den Schwedenkönig und dessen Rand sechs Anhänger desselben in Reiterbildnissen vorführt. Ein Gegenstück zu dem Auferstehungsteller von Hans Spatz bildet der Auferstehungsteller Öhams, bei dem statt der Leidensattribute haltenden Engel die zwölf Apostel mit ihren Symbolen erscheinen. Etwas Neues und Eigenartiges besaß Öham in seinen beiden Schalenmodellen mit den großen Brustbildern Ferdinands III. und Gustav Adolfs.

Die Zeitgenossen des Hans Spatz II und Paulus Öham d. J. Michel Hemersam d. J. (1624—1658) ist für uns insofern eine Art Sammelbegriff, als sich schwer sagen läßt, ob nicht schon sein gleichnamiger Vater (1594—1626) der Besitzer mancher Formen gewesen ist. Mit den Hemersamschen Marken sind mehrere Abformungen des Modells II der Temperantia- bzw. der Marienschüssel und Kanne sowie des Evatellers von Enderlein gezeichnet. Einige Schüsseln behandeln die Verbindung von Flachrelief-Bordüren mit Hochrelief-Ornamentstäben; neben der eingeschlagenen Marke tragen sie zum Teil auch eine in die Form geschnittene mit den Initialen M. H. Michel Hemersam d. J. gehört zu den Meistern, die sich 1637 ein eigenes Modell für den Kaiserteller anschafften. — Den Meister mit der Lilie haben wir schon als Besitzer des Enderleinschen Deckelkruges mit Allegorien der Erdteile Europa, Afrika und Amerika kennengelernt. Im übrigen ist der Meister ein Spezialist für Schalen mit verzierten Böden und glatten Rändern gewesen. Nicht weniger denn sechs verschiedene Modelle sind bei ihm nachgewiesen. Darunter besitzt das Nordböhmische Gewerbemuseum in Reichenberg als bedeutendstes Stück eine große Schale mit dem Brustbilde Gustav Adolfs (Abb. 23). Das Bildnis des Königs ist mit verschiedenen, dem natürlichen Kolorit entsprechenden Farben bemalt. Der glatte Rand zeigt auf schwarzem Grunde und aus diesem herausgekratzt siebzehn durch Stege getrennte Blumenstauden mit goldfarbigem Firnißüberzug. An kleineren Modellen besaß der Meister mit der Lilie eine Marienschale, ein Bacchus-, Abundantia-, Hektor- und ein Sultanschälchen. — Andreas Dambach (1627—1650) ließ sich nach dem Muster des Krönungstellers den Sultanteller mit den Reiterbildnissen des türkischen Kaisers und der Könige von England, Schweden, Spanien, Dänemark, Frankreich und Polen schneiden. Das Mittelstück mit dem Sultan benutzte er auch als Bodenmedaillon für kleine Schalen; Professor Hengeler in München besitzt eine solche vom Jahre 1639. Zwei Teller Dambachs zeigen in der Mitte einen auf einem Weinfasse sitzenden Bacchusknaben und am Rande eine Bordüre mit Maske, von der nach beiden Seiten Blattranken mit einer Jagddarstellung ausgehen (Abb. 24). — Der Meister R S, dessen Initialen sich merkwürdigerweise bis jetzt nicht haben deuten lassen, besaß Modelle einer Temperantia-, Trinitäts- und Georgsschale und ein eigenes Modell für den Krönungsteller Ferdinands III. (Demiani T. 15 u. 37 Nr. 1). Außerdem ist mit der Marke des Meisters R S ein Deckelkrug überliefert, dessen Modell der älteren Generation vor 1630 seine Entstehung verdankt. Auf dem Mantel sind zwischen Rollwerk und ge-

flügelten Engelsköpfen die Elemente Aqua, Ignis und Terra und die Initialen N R (Niclas Rumpler?) und E R angebracht (Demiani T. 12 Mitte). — Dem Meister R S schließt sich der Meister L oder A L an, dessen Name gleichfalls nicht ermittelt werden konnte. Es gibt von ihm datierte Arbeiten aus den Jahren 1630 und 1637. Das Modell seines Krönungstellers enthält über dem Medaillon des Kurfürsten von Mainz die in die Form geschnittene Jahreszahl 1637 (Abb. 25). Für Schalenböden verwendete der Meister eine Marien- und eine Trinitätsdarstellung. — Ziemlich zahlreich sind die Arbeiten des Lorentz Appel (1630—1658). Bei den meisten handelt es sich allerdings nur um Ausformungen vorhandener, aus anderen Werkstätten übernommener Modelle. Einige Schüsseln mit Flachrelief-Bordüren und Hochrelief-Ornamentstäben, eine Marienschale und vielleicht auch ein Teller mit locker gesetzten Barockblumen scheinen aus neu beschafften Formen gegossen zu sein. — Zu den Besitzern von eigenen Modellen für den Krönungsteller Ferdinands III. zählen noch Hans Rumpler (1628—1660) und Niclas Christan d. J. (1634—1681; Abb. 26). Michael Spörl (1650 bis n. 1672) und Andreas Mergenthaler (1665—1701) vermehrten die Modelle für Blumenteller (Abb. 27 und 28). Um 1680 hört in Nürnberg die Beschaffung von neuen Formen für Teller, Schüsseln und Krüge mit Reliefverzierung auf. Die Nachkommen der alten Meister haben aus deren Nachlaß noch mehrere Jahrzehnte lang, vereinzelt sogar bis über die Mitte des 18. Jahrhunderts hinaus Kapital geschlagen. Unter den Erben der Modelle begegnen uns Jobst Hemersam, Hans Sigmund Geißer, Ulrich Appel, Zacharias und Hans Nicolaus Spatz, Martin Fertsch, Christoph Marx, Jobst Sigmund Geißer, Johann Sigmund Wadel, Andreas Spatz, Michael Christoph Wadel usw. Einige Nürnberger Modelle gelangten im Laufe der Zeit durch Kauf oder Erbschaft in auswärtige Werkstätten. So gibt es von zwei Formen der drei Auferstehungsteller mit dem thronenden Kaiser und den sechs Kurfürsten Abgüsse des Kulmbacher Meisters G A und des Wertheimer Meisters M H.

Schraubflaschen mit Hochreliefschmuck. Eine Gruppe von polygonalen, meist sechsseitigen Schraubflaschen, die auf ihren Seitenflächen in mehrfacher Wiederholung große Blumen und Ranken in kräftigem Hochrelief tragen, schließt die ruhmreiche Geschichte des Nürnberger Reliefzinns. Die Vorbilder scheinen von Augsburg gekommen zu sein. Letzten Endes haben jedenfalls barocke Silberarbeiten die Anregung gegeben. Die meisten dieser Schraubflaschen, soweit sie in Nürnberg entstanden sind, gehören dem Ausgang des 17. und dem Anfang des 18. Jahrhunderts an. Das älteste mir bekannte Stück mit den charakteristischen Hochreliefblumen hat die Marke des Conrad Höß d. Ä. (1669—1717). Eine der schönsten Nürnberger Schraubflaschen im Leipziger Kunstgewerbemuseum trägt den Stempel des Johann Gräff, der 1696 das Meisterrecht erwarb (Abb. 31). Eine Schraubflasche von Georg Suff d. J. aus der Zeit um 1710 bewahrt das Berliner Kunstgewerbemuseum. Wie zahlreiche Nürnberger Schüssel- und Tellermodelle noch lange nach ihrer Entstehungszeit zu Abformungen herangezogen wurden, so benutzte man auch die mit Reliefschmuck verzierten Flaschenformen in späterer Zeit zu Abgüssen. Das schlesische Landesmuseum in Troppau besitzt dafür ein Beispiel mit der Marke des erst 1760 Meister gewordenen Johann Gottfried Hilpert (Abb. 32). Gelegentlich fand dieselbe Art des Hochreliefs bei Trinkkännchen Anwendung (Abb. 33).

Unverziertes und graviertes Zinn. Vergegenwärtigen wir uns den Bestand an bekanntem Zinngerät Nürnberger Herkunft, dann ist die Menge der durch Reliefguß verzierten Stücke bei weitem überwiegend. Das könnte leicht dazu verführen, den übrig bleibenden kleinen Rest ganz außer acht zu lassen. Und doch gibt es auch unter den schlichten, teils gravierten, teils ungravierten Stücken recht beachtenswerte Leistungen.

Allerdings fällt ihnen weder eine führende Rolle zu, noch können sie eine spezifisch Nürnberger Eigenart für sich beanspruchen. Scheiden wir den eingangs erwähnten, zeitlich vor der Entwicklung des Reliefzinns liegenden Denkmälerbestand aus, so bleibt für das 16. Jahrhundert nichts der Erwähnung wertes übrig. Aus dem folgenden Jahrhundert verdienen einige mit Gravierung versehene Stücke Beachtung. Von Sebald Stoy besitzt das Berliner Kunstgewerbemuseum eine Kuchenplatte mit einem Reiter in einer Landschaft und einfassender Rankenbordüre mit Laubwerk und Blumen. Für Nürnberg ist dieses Stück eine vereinzelte Erscheinung. Reich gravierte Kuchenplatten sind eine Besonderheit von Augsburg und noch mehr von Ulm gewesen. Interessant ist eine Reihe von Schraubflaschen aus den Werkstätten des Meisters mit dem Ast, des Hans Rumpler, Hans Spatz II, Niclas Christan, Paulus Schubert usw. Der bildliche Schmuck verschiedener Exemplare zeichnet sich durch eine ungewöhnlich reiche und feine Strichgravierung aus, die den Gedanken nahe legt, daß nicht der Gießer, sondern die geübte Hand eines Stechers die Gravierung besorgt hat. Für ein Stück mit der Marke des Hans Rumpler im Besitze von Frau Julius Böhler in München ist durch die beigegebene Inschrift die Hilfe eines Graveurs von Beruf bestätigt. Georg Wangner, Gürtlergeselle, Siegelgraber und Eisenschneider von Ulm nennt sich als Stecher der in überaus feiner Gravierung mit figürlichen Darstellungen, Renaissance-Ornamenten und dem Wappen des Alexander Müller verzierten Schraubflasche.

Das zweite Drittel des 17. Jahrhunderts brachte eine Reihe schöner Gerätformen. Bei Ratsschenkkannen griff man mit Vorliebe auf die im 15. Jahrhundert geschaffene Form der gefußten Kanne mit hohem Fuß, gedrücktem Kugelkörper und schlankem, oben halbkugelig erweitertem Halse unter Abänderung der alten Profile zurück. Die Trinkkrüge nehmen mit ihrem zylindrischen Mantel, kräftigen Standring und knopfförmigen Deckeldrücker wuchtige und schwere, imposant wirkende Formen an. Die Mantelzone ladet gleich den breiten Rändern der Schüsseln in Condinoform zur Anbringung gravierter Rankenfriese und Bildnismedaillons ein. Das Modell der Berner Stegkanne, das in verschiedenen süddeutschen Städten, vornehmlich in Ulm, nachgebildet wurde, ist in Nürnberg durch Exemplare von 1650 mit der Marke des Paulus Öham d. J. belegt. Unter den Schraubflaschen begegnen wir prächtigen Stücken mit schräglaufenden Hohlkehlen.

Zunftgeräte. Auffallend gering ist die überlieferte Zahl an zinnernen Zunftgeräten Nürnberger Herkunft. Die meisten und schönsten Stücke vereinigt das Germanische Nationalmuseum in seinen Sammlungen. Es sind hauptsächlich mächtige Schleifkannen aus dem 17. Jahrhundert mit konisch leicht verjüngtem Mantel. In der Regel dienen nach alter Überlieferung drei Löwen, die Schilde halten, als Füße. Bei der Kanne einer Metzgerinnung sind sie durch lagernde Ochsen aus Messing ersetzt. Große, an der Stirnseite aufgesetzte Schilde, reiche Gravierung, Reliefauflagen, gelegentlich auch farbige Bemalung und die Anbringung von Messingbeigaben helfen den schweren, stark barocken Charakter dieser Riesenkannen steigern. Die älteren aus den Jahren 1635 und 1660 tragen die Marke des Paulus Öham d. J. Die zweite Gruppe aus der Zeit von 1665—1683 entstammt der Werkstatt Caspar Wadels d. J. Die jüngsten sind Arbeiten des Michael Höß aus den Jahren 1695 und 1698.

Die Vorherrschaft Augsburgs und das Zinn auf Silberart. Die Nürnberger Zinngießer verloren am Ende des 17. Jahrhunderts ihre bis dahin in Süddeutschland führende Stellung. Es vollzog sich hier der gleiche Prozeß wie einige Jahrzehnte zuvor bei den Goldschmieden. Wie diese mit dem Dreißigjährigen Kriege allmählich ihren alten künstlerischen Ruf und ihren schwunghaften Handel an die Augsburger Silberarbeiter abtreten mußten, so büßte auch das Zinngießerhandwerk seine frühere Be-

Abb. 21. Auferstehungsteller des Hans Spatz II. Dm. 19,2 cm.
Schlesisches Museum für Kunstgewerbe und Altertümer, Breslau.

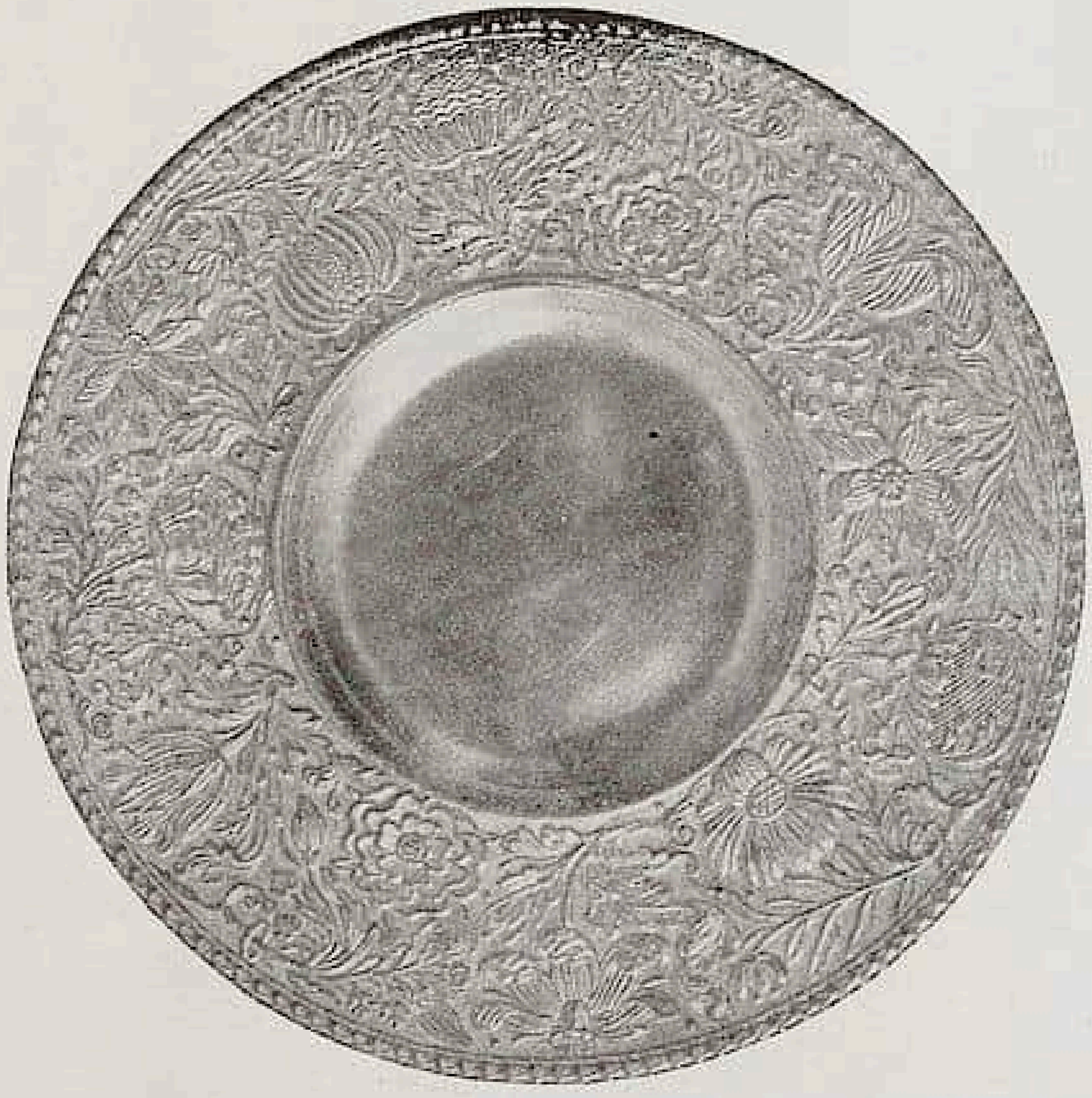


Abb. 22. Blumenteller des Hans Spatz II. Dm. 18,6 cm.
Maximilians-Museum, Augsburg; Sammlung Max Wanner.

Abb. 23. Schale mit dem Brustbilde Gustav Adolfs und Bemalung.
Dm. 23,8 cm. Arbeit des Meisters mit der Lilie.
Nordböhmisches Gewerbe-Museum, Reichenberg.
(Nach Mitteil. des Nordböhm. Gewerbe-Museums XVIII, Reichenberg 1900, S. 37.)

Abb. 24. Bacchusteller des Andreas Dambach. Dm. 22 cm.
Bayerisches Nationalmuseum, München.

Abb. 25. Krönungsteller Ferdinands III. Dm. 19,2 cm. Arbeit des Meisters L. oder A. L.; datiert 1637. Schles. Museum für Kunstgewerbe u. Altertümer, Breslau.

Abb. 26. Krönungsteller Ferdinands III. Dm. 18,7 cm.
Arbeit des Niclas Christan d. J.
Maximilians-Museum, Augsburg.

Abb. 27. Blumenteller des Andreas Mergenthaler. Dm. 19,1 cm.
Sammlung Fritz Bertram, Chemnitz.

Abb. 28. Blumenteller des Andreas Mergenthaler. Dm. 19,2 cm.
Kunstgewerbemuseum, Leipzig.

Abb. 29.
Puppenteller des Wolff Stamler. Dm. 7,4 cm.
Kunstgewerbemuseum, Leipzig.

Abb. 30.
Puppenteller des Zacharias Spatz. Dm. 8,7 cm.
Kunstgewerbemuseum, Leipzig.

Abb. 31. Schraubflasche des Johann Gräff.
H. 29 cm. Kunstgewerbemuseum, Leipzig.

Abb. 32. Schraubflasche des Joh. Gottf. Hilpert.
H. 20 cm. Schlesisches Landesmuseum, Troppau.

Abb. 33. Kleiner Deckelkrug mit Köpfen und Blumen in Hochrelief. H. 12,4 cm. Arbeit des Martin Carl Höß; um 1680.
Kunstgewerbemuseum, Leipzig.

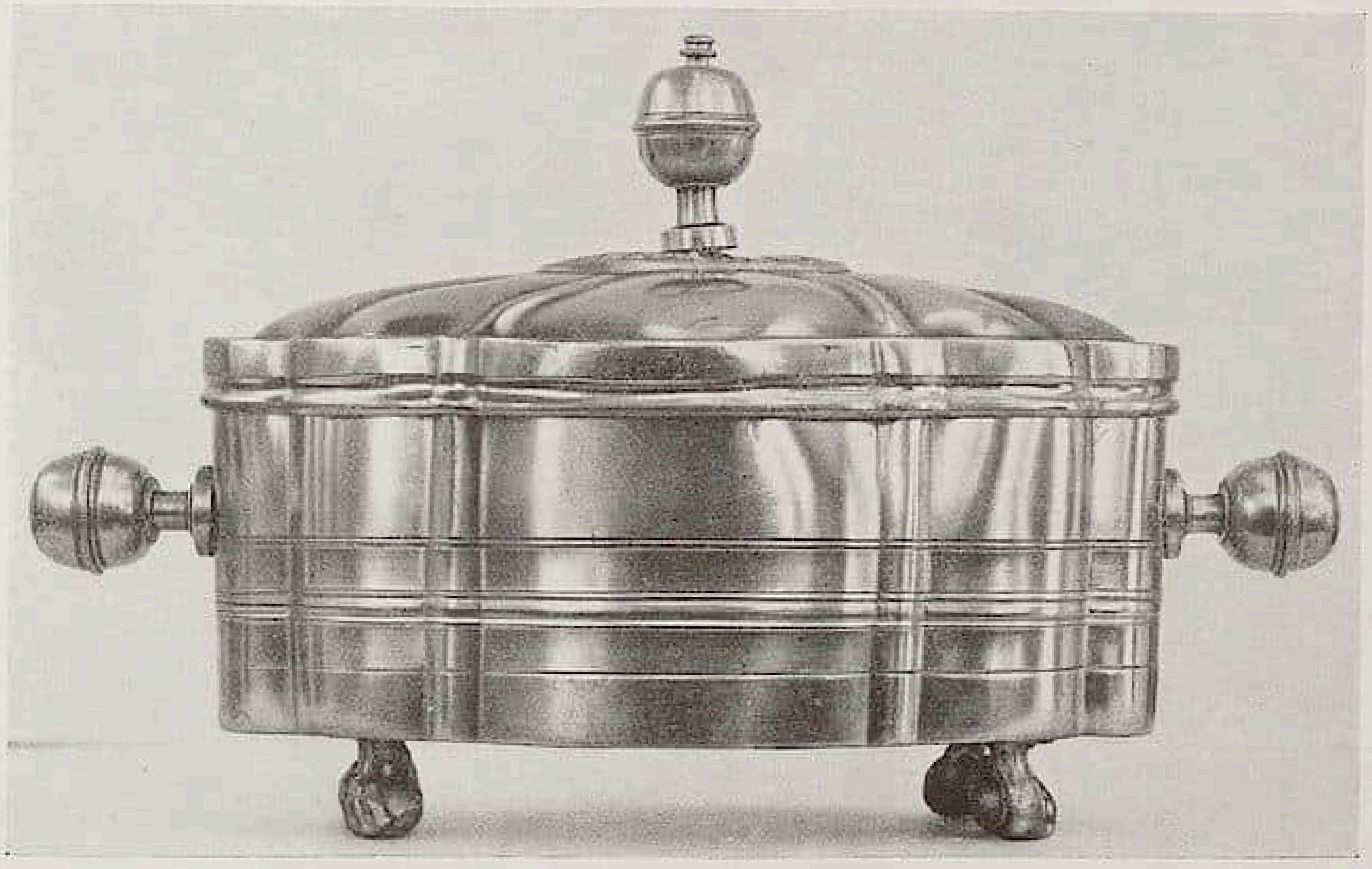


Abb. 34. Nürnberger Bratwurstdose. L. 25,3 cm. Arbeit des Johann Andreas Herbst; um 1800.
Maximilians-Museum, Augsburg; Sammlung Max Wanner.

deutung zugunsten der Augsburger Zunftgenossen ein. Unter Führung der Zinngießerfamilie Ruprecht wurde in Augsburg ein neuer Stil geschaffen. Durch starke und bewußte Anlehnung an die gleichzeitige Augsburger Silber-Exportware erhofften die Ruprechts für die einheimischen Zinngießer einen ähnlichen Aufschwung, wie ihn die Silberschmiede für ihre Zunft errungen hatten. In demselben Umfange glückte das den Ruprechts nicht. Immerhin bleibt ihnen der Ruhm, die Erfinder des Zinngeschirrs auf Silberart zu sein, das im 18. Jahrhundert eine so glänzende Entwicklung durchgemacht hat. Nachdem von Augsburg die Erfindung ausgegangen war, bemächtigten sich ihrer die Frankfurter und Karlsbader Meister mit größtem Erfolge. Weithin beherrschten sie mit ihren Erzeugnissen den Handel. Besonders das silberglänzende, schwergegossene Tafelgeschirr mit konturierten oder gerippten Rändern ist nirgends besser und schöner als in Frankfurt und Karlsbad gearbeitet worden, obwohl es nach und nach allerwärts ausgiebige Nachahmung fand. Auch in Nürnberg sah man nicht müßig zu, über eine Durchschnittsleistung kam man jedoch nicht hinaus.

Bratwurstdosen und Deckelbüchsen. Mit dem Beginn der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts tauchen als eine Nürnberger Spezialität die Bratwurstdosen auf. Bis ins 19. Jahrhundert wurden sie nach bewährtem Muster gearbeitet. Die ovale Grundform der senkrechten Wandung ist meist vierpassig gebogt. Vier Kugeln, seltener Krallen, bilden die Füße, zwei Kugeln an den Seiten die Griffe, und eine Kugel sitzt als Knopf auf dem Stülpdeckel (Abb. 34). Den Bratwurstdosen verwandt sind vierkantige hohe Deckelbüchsen für Gewürze. Auch bei ihnen haben in der Regel die beiden Seitengriffe und der Knopf des Stülpdeckels die Form von Kugeln. Ganz schlicht gehaltene Profilbildungen am unteren Büchsen- und am Deckelrande betonen oft in geschickter Weise die tektonisch großzügige Form dieser Arbeiten.

Kinderspielzeug. Bis in die jüngste Zeit haben die Nürnberger Zinngießer ihren Ruf als vollendete Meister in der Herstellung von Kinderspielzeug bewahrt. Jahrhunderte hindurch haben sie die Puppenküchen mit allem erdenklichen Zinngeschirr ausgestattet In reichster Mannigfaltigkeit ziehen die Teller-, Schüssel-, Napf-, Krug-, Kannen-, Kessel- und andere Gerätformen an uns vorüber. Gleich den großen Tellern und Schüsseln im Haushalte der Erwachsenen erhielten auch die Puppengeschirre während des 16. und 17. Jahrhunderts häufig Verzierungen in Reliefguß (Abb. 29 u. 30). Hier wie dort folgte auf das aus geätzter Form gegossene Flachrelief allmählich das Hochrelief und später die schlichte, allein durch ihre Profilgebung wirkende Form. Unter den Meistern, die sich mit der Herstellung von Puppengerät befaßten, begegnen wir bekannten Namen. Es seien hier nur der Meister mit dem Stern, Hans Zatzer, Michel Rößler d. Ä., Steffan Christan, Balthasar Keim, Martin Engelandt, Wolff Stamler, Zacharias und Hans Nicolaus Spatz genannt. Dem Puppengeschirr für die Mädchen treten im 18. und 19. Jahrhundert die Zinnfiguren für die Knaben an die Seite, die den verschiedensten Gebieten ihre Motive entlehnen und zu denen häufig namhafte Künstler die Vorlagen geliefert haben. Im 19. Jahrhundert haben sich manche Meister für diesen Fabrikationszweig geradezu spezialisiert. Das Meisterbuch der Nürnberger Zinngießer berichtet zum Beispiel, daß Carl Ludwig Besold 1830 eine Figurenform aus Schieferstein und Christoph Ammon 1836 drei Schachteln Zinnfiguren mit Eisenbahn, Kunstreitern und kämpfenden Rittern als Meisterstücke lieferten. Ebenso hatte Johann Andreas Besold 1858 seine handwerklichen Kenntnisse durch die Lieferung einer in Schiefer gravierten Figur Louis Napoleons zu Pferde nebst Probeguß und Bemalung zu erweisen.

Die Zeit und der Markt

Kunstpolitik

Der Friedhofs-Wettbewerb für Magdeburg

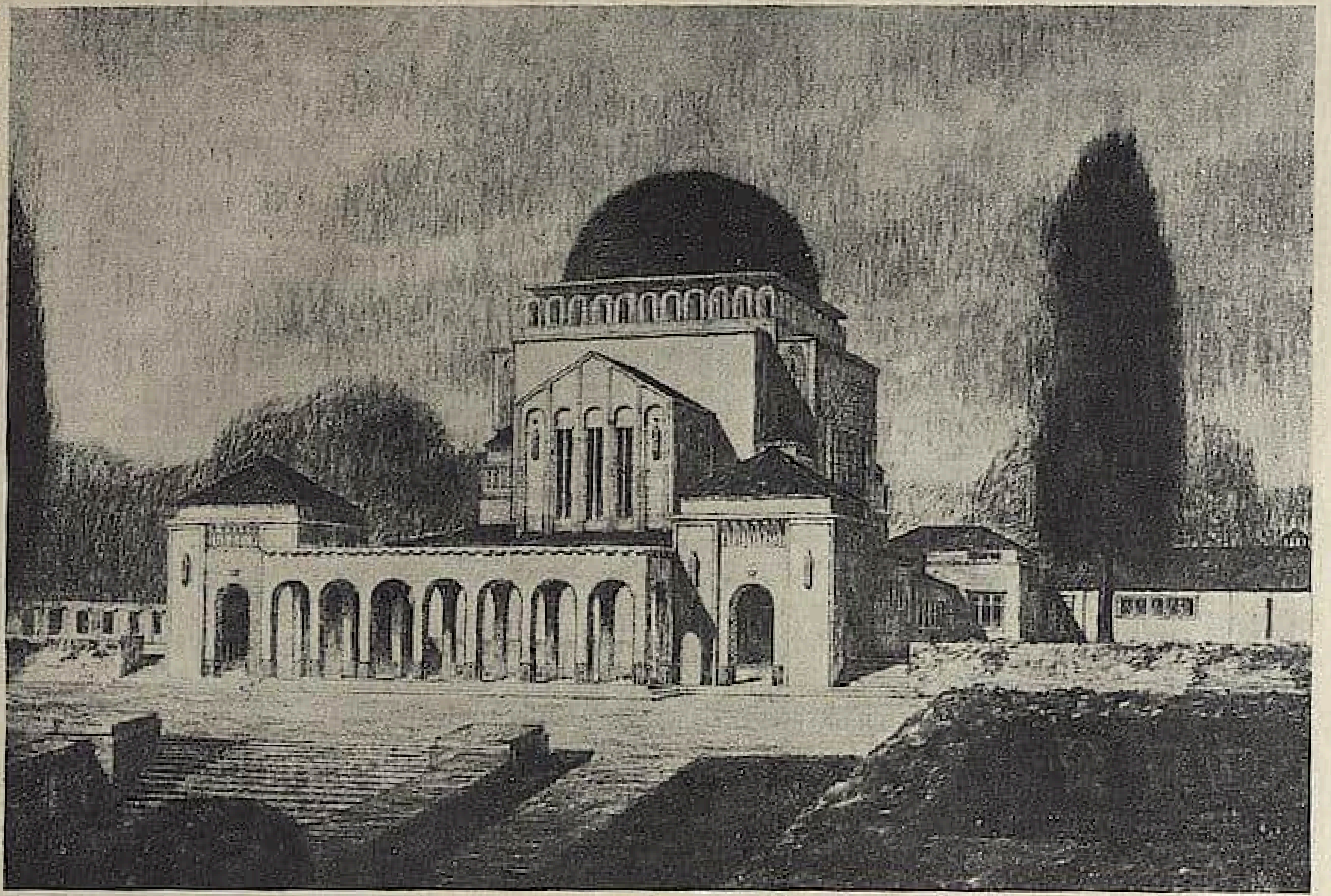
Eine grundsätzliche Feststellung

Mit 3 Abbildungen

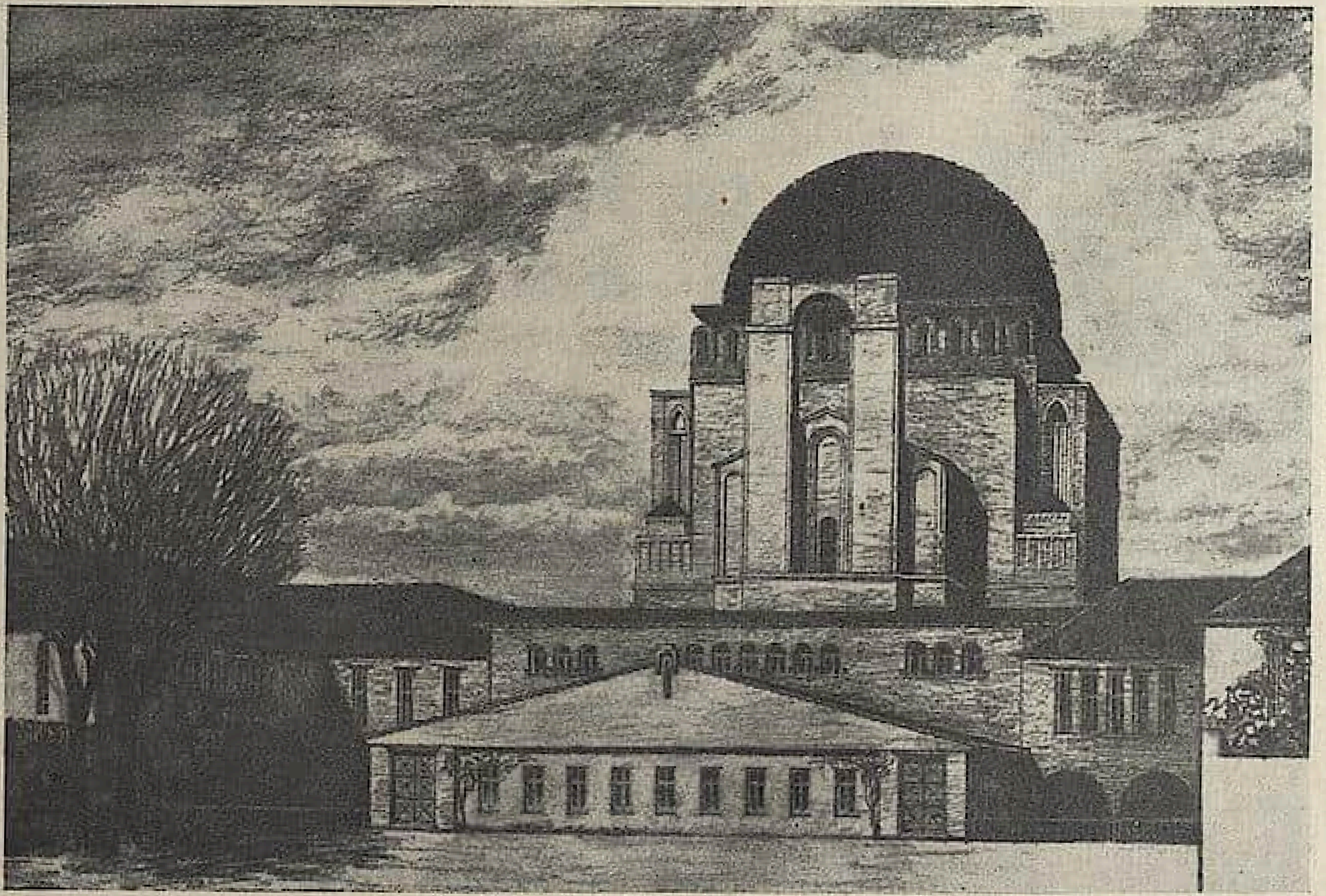
Noch während des Krieges hatte man in Magdeburg, den Forderungen der immer stärker sich ausdehnenden Großstadt Rechnung tragend, den Plan für eine neue großzügige Friedhofsanlage ausgearbeitet, die Krematorium, Einsegnungshallen, Verwaltungsgebäude und Leichenhallen in einem geschlossenen Gesamtkomplex vereinigen sollte. Ein allgemeiner Wettbewerb unter den deutschen Architekten, den die Stadt vor etwa vier Jahren ausgeschrieben, sollte die erwünschte Lösung bringen. Indes — wie es bei solchen Wettbewerben fast immer zu gehen pflegt, da die wirklich führenden Köpfe meist zurückstehen — brachte auch dieses Preisausschreiben trotz der Hunderte von Entwürfen kein rechtes Ergebnis. Infolgedessen versuchte es der Magistrat mit einem neuen engeren Wettbewerb, zu dem außer den beiden Preisträgern der ersten Konkurrenz (Geh. Baurat Wagner-Berlin und die Professoren Reinhardt und Süßenguth-Charlottenburg) noch Albin Müller-Darmstadt herangezogen wurde, der von 1900—1906 in Magdeburg als Lehrer und Architekt gewirkt hatte, bevor seine Berufung an die Darmstädter Künstlerkolonie erfolgte. Aus diesem engeren Wettbewerb ging nun Albin Müller als Sieger hervor, da der Friedhofsausschuß seinen in technischer Beziehung ebenso einwandfreien wie mustergültigen Entwurf zur Ausführung bestimmte, der auch rein künstlerisch die anderen Entwürfe weit überragte.

Die Angelegenheit schien damit bestens erledigt. Da kam die Revolution, die die Massenseele zum Erwachen brachte. Einige Magdeburger Architekten fochten aus leicht erklärlichen Gründen die Berechtigung jenes letzten engeren Wettbewerbes an und setzten beim Magistrat ihre nachträgliche Beteiligung durch, nachdem inzwischen Albin Müllers Pläne längst bekannt geworden waren. Trotzdem entschloß sich dieser Künstler noch einmal mitzuarbeiten und ein neues Projekt anzufertigen, das der wirtschaftlichen Nöte der Zeit stärkere Konzessionen machte und die ursprüngliche Fassung des Entwurfs wesentlich vereinfachte. Dies neue Projekt wurde aber dem neu zusammengetretenen Preisgericht nicht mit vorgelegt, das sich seinerseits nunmehr für einen Entwurf der Herren Reinhardt und Süßenguth entschloß, der eine handwerklich tüchtige Arbeit von Durchschnittsqualität in süddeutschem Barockstil bedeutete. Aus angeblichen „Wettbewerbsrücksichten" — womit wohl auf die Bedingungen des ersten Preisausschreibens Bezug genommen werden sollte — wurde Albin Müllers Arbeit zur Seite gestellt, die alle Vorzüge einer persönlich schöpferischen Leistung besitzt und es besteht die Gefahr, daß wieder mal der Konzession an die Masse zu Liebe eine deutsche Großstadt mit einer Bauanlage beglückt wird, die so viel schwächer ist als eine andere und nimmermehr als architektonisches Wahrzeichen dieser unserer Zeit angesprochen werden kann. Freilich ist das letzte Wort in dieser Sache, die ja nach mehr als einer Seite hin bedenkliche Streiflichter auf unsere heutigen Kunstzustände wirft, noch nicht gesprochen. Die Stadtverwaltung hat nach wie vor das Recht freier Entschließung und ist an sich in keiner Weise an die Entscheidungen des Preisgerichts gebunden. So tut eine Warnung in diesem Moment doppelt not; denn die Situation als solche besitzt über die Einzelinteressen einer Kommune hinaus symptomatische Bedeutung für unsere gesamte Kunst und Baukultur. Erliegen wir bei den wenigen großen baukünstlerischen Aufgaben, die uns die Zukunft überhaupt noch offen läßt, jenen Rücksichten auf die sogenannte politische Konstellation der Zeit, opfert man die künstlerische Schöpfung als solche oberflächlichen Gefühlsmomenten, dann werden uns fortan die lautesten Schreier mit ihren Arbeiten beglücken oder städtische und staatliche Bauämter die Arbeit des schöpferischen Künstlers übernehmen. Gegen jede Verwässerung einer aus Intuition und Einfühlung gewordenen Arbeit von dritter Seite ist ebenso Front zu machen wie gegen Erwägungen untergeordneter Natur, die mit der Kunst an sich nichts zu tun haben. Kompromisse mögen sonstwo im Leben der Menschen und Völker hin und wieder ihr Gutes haben. Der Kunst versetzen sie den Todesstoß. Ein stark und persönlich empfundenes Werk, wie es der hier abgebildete Entwurf darstellt, hat sich ausschließlich in den Händen seines Urhebers auszuformen. Und wenn von fünf guten Arbeiten deutscher Architekten eine die beste ist, dann darf es keine Bedenken geben, die die Ausführung nur dieses Werkes verhindern könnten.

Albin Müllers Entwurf, der die Gesamtanlage des Friedhofes ausgezeichnet dem schönen, leicht hügeligen Gelände anpaßt und sich den Geländekurven vortrefflich anschmiegt, gibt als Ganzes einen prächtigen architektonischen Rhythmus.



Entwurf von Albin Müller für ein Krematorium in Magdeburg. Fassung I.



Entwurf von Albin Müller für ein Krematorium in Magdeburg. Fassung I. Rückseite.

Gewisse romanisierende Anklänge sind doch durchaus frei zu einem Neuen verarbeitet und gerade der Hauptbau zeigt bis zur Kuppel hinauf eine Steigerung des architektonischen Gefühls, das sicher nicht alltäglich ist. Die Lösung der Gesamtanlage ist so, daß jede Stadt mit diesem Werk Ehre einlegen würde. Es ist Zeugung vom Geist dieser Zeit und der Fernerstehende wird nur schwer verstehen, wieso es überhaupt möglich war, diesem Entwurf in vorletzter Instanz eine brave Durchschnittsarbeit vorzuziehen.

Biermann.

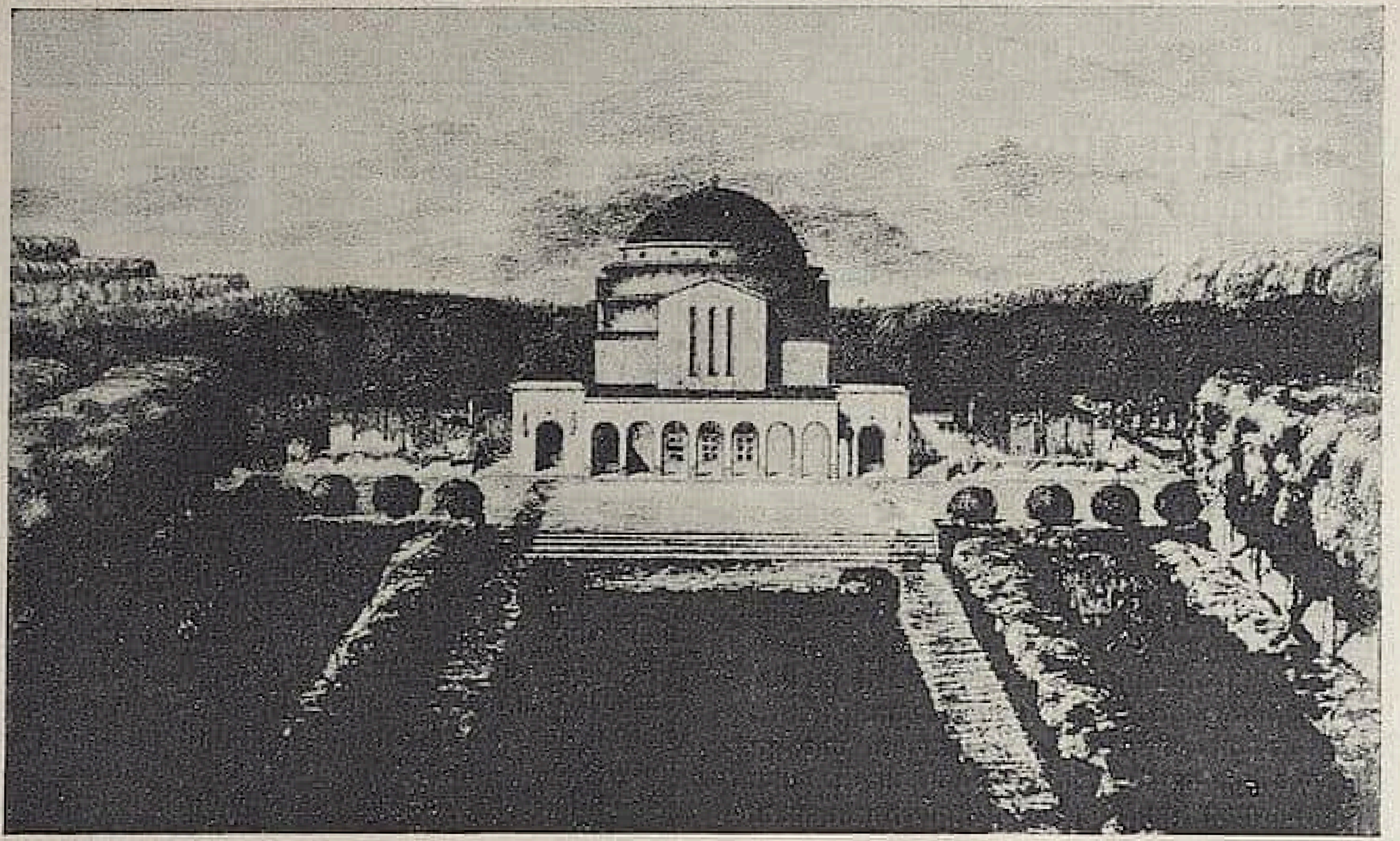
Art Centre Incorporated

Man berichtet aus New York: Endlich ist der lang ersehnte Plan einer „Kunstzentrale" für New York zur Wirklichkeit geworden. Eine Gesellschaft hat sich gegründet, die für die verschiedenen künstlerischen Vereinigungen der Stadt ein gemeinsames Heim mit Ausstellungs- und Verkaufsräumen sowie Vortragssälen errichten wird. Auf diese Weise soll dem amerikanischen Kunstgewerbe, das immer noch recht stark unter allgemeiner Vernachlässigung, vor allem seitens der Industriellen, zu leiden hat, das Interesse weiter Kreise gewonnen werden, und die Gründer hoffen damit auch mehr als bisher Kunst unter das Volk zu tragen, denn die Bewegung soll, wenn sie sich durchsetzt, nicht auf New York beschränkt bleiben. Das Programm, das den Führern vorschwebt, wird von dem Mr. W. Frank Pardy, dem Vorsitzenden der Art Alliance of America, wie folgt ausgedrückt: „Diese Bewegung für ein besseres Kunstgewerbe wird sich nicht auf New York allein beschränken. Ist sie einmal im Gange, so werden in allen gewerbetreibenden Städten des Landes solche Kunstzentren erstehen. Amerika hat bisher an der Spitze der industriellen Arbeit gestanden, nun muß es, um sich zu erhalten, auch an die Spitze der kunstgewerblichen Arbeit treten und Führer der Welt darin werden." Sicherlich ein ambitiöser Plan. Ob sich diese Bewegung mit der nach internationalem Zusammenschluß des Kunstgewerbes, von der ich das letztemal melden konnte, verbinden wird, bleibt abzuwarten. Vielleicht spürt man in der letzteren den Spalthuf der Konkurrenz, gegen den sich jetzt jeder und alles in diesem Lande zur Wehr zu setzen sucht, als ob auf diese Weise das Heil einer „besseren Welt" zu erreichen sei, die man uns doch so feierlich versprochen hat! F.

Ein Kunststreit in Düsseldorf

Schärfer als anderswo platzen seit Jahren in der rheinischen Kunstmetropole die Gegensätze der künstlerischen Richtungen aufeinander. Gegenüber der alles beherrschenden Stellung der Akademie und der von ihr protegierten konservativen Gruppe der allzuvielen und meist talentlosen Künstler haben die Jungen einen besonders schweren Stand. Die Atmosphäre ist bei der Unduldsamkeit von rechts längst vergiftet und wäre Alfred Flechtheim nicht, der allein für frische Bewegung sorgt, man müßte mit Recht bezweifeln, daß Düsseldorf künstlerisch überhaupt noch eine Mission für die Moderne zu erfüllen habe. — Jüngere radikale Künstler, an deren Spitze der talentvolle Otto Pankok steht, haben sich hier kürzlich zu einer besonderen Gruppe „Das Ey" zusammengeschlossen. Diese erbat für Vortragszwecke die Überlassung des Vortragssaales der Akademie, der sonst für künstlerische Zwecke gern zur Verfügung gestellt, den Radikalen aber prompt verweigert wurde. Nachdem ein Protest an den preußischen Kultusminister (der, wie leider immer mehr zutage tritt, am liebsten in den bequemen Wassern akademischer und sonstiger Überlieferungen segelt, anstatt geistiger Erneuerung den Weg zu weisen) ebenfalls resultatlos geblieben, veranstaltete die Ey-Gruppe in einem engen überfüllten Saale zugleich als Protest gegen eine von der Akademie arrangierte „antiexpressionistische" Vorlesung ihrerseits einen Vortrag, bei dem der Maler Gert Wollheim als Redner die Vorgänge auseinandersetzte, den Direktor Roeber öffentlich „einen Lumpen an der Kunst" und seinen Assistenten Dr. Klapheck „einen Dieb an der Wissenschaft" nannte, Ausdrücke, die Herr Wollheim dem Direktor Roeber am nächsten Tage noch ausdrücklich brieflich bestätigte. Die unausbleibliche Folge dürfte nunmehr ein Beleidigungsprozeß sein, der zwar keinerlei erfreuliche Tatsachen zeitigen, aber vielleicht doch sein gut Teil zur Reinigung jener unerträglich gewordenen Atmosphäre im Düsseldorfer Kunstleben beitragen wird.

Dies die eigentlichen Vorgänge, über die ein Aufsatz der Zeitschrift „Das Ey" unter dem Titel „Minister, Akademie, neue Kunst und Publikum" berichtet. So bedauerlich die Situation an sich auch sein mag, ist sie doch bezeichnend für die Zustände unseres offiziellen Kunstbetriebes. In Berlin begab sich kürzlich eine Affäre, bei der der talentvolle Bildhauer Belling von Akademiedienern schwer mißhandelt wurde, weil er es gewagt hatte, an der unmöglichen Aufstellung seiner Werke bei einer Preisausstellung der Akademie berechtigte Kritik zu üben. Überall wächst der Zorn der Jungen gegen die bevorrechtete Stellung des zum Sterben faulen akademischen Betriebes, der leider immer mehr zur Hochburg der Reaktion und reiner Cliquen-



Entwurf von Albin Müller für ein Krematorium in Magdeburg. Fassung II.

wirtschaft entartet ist. So notwendig und erfrischend sonst auch der Kampf auf künstlerischem Gebiet sein mag, in unserer Zeit haben die Akademien mit ihrem veralteten Lehrbetrieb jede Existenzberechtigung längst verloren. Vorgänge wie die hier aufgezeigten, müssen notgedrungen die Antipathie gegen den offiziellen Kunstbetrieb im demokratischen Preußen vermehren und werden hoffentlich unfreiwillige Schrittmacher einer nahen Erneuerung sein. B.

Denkmalpflege

Die Kunstdenkmäler von Salonik

Prof. Strzygowski stellt uns folgende briefliche Mitteilung des Herrn A. Grohmann über die Kunstdenkmäler von Salonik zur Verfügung: „Bei dem Brande ist die Hagia Dimitria leider vollkommen zerstört worden. Es besteht keine Hoffnung, die vorhandenen Trümmer für den Neuaufbau mit zu benützen. Die schönen Säulen sind durch die Hitze ganz verkalkt und werden, soweit sie noch stehengeblieben sind, mit Eisenreifen zusammengehalten. Es ist jammerschade, daß dieses Bauwerk nicht gerettet werden konnte. Betreffs des Wiederaufbaues möchte man von fremder Seite, daß eine neue Demetriuskirche an anderer Stelle erbaut werde, während die sachverständigen griechischen Kreise dafür eintreten, die neue Kirche auf den Grundmauern der alten, welche stark genug seien, zu errichten. Man hat die unteren Gewölbe und Gänge von Jahrhunderte altem Schutt gesäubert und kann darin frei herumgehen, weil elektrische Beleuchtung eingeleitet wurde. Bei den Aufräumungsarbeiten sind viele interessante Funde gemacht und mit Sorgfalt gesammelt worden. Da gibt es eine Unmasse von Krügen in allen Größen und Formen, sogar dünne Glasgefäße, wahrscheinlich für die Aufnahme des wundertätigen Öles bestimmt, ferner Majolikaplatten, Mosaiken und Verschiedenes. Man ist auch auf ein leeres Grab gestoßen, beiläufig in der Mitte der Kirche; es könnte vielleicht angenommen werden, daß sich die ehemalige Grabstelle des Heiligen dort befand, bevor sie nach der noch bestehenden Seitenkapelle, dem angeblichen Gefängnis, verlegt worden ist.

Die Hagia Paraskevi ist zur Zeit mit thrakischen Flüchtlingen belegt, die leider viel dazu beigetragen haben, daß die noch vorhandenen Mosaiken zum Teil verschwinden. Die Hagia Sofia ist so ziemlich unverändert geblieben, d. h. so, wie nach ihrer wenig kunstverständigen Restaurierung vor dem Besuche Sultan Mehmets im Jahre 1909. Man hat eine neue Ikonostasis eingebaut (nach Entwurf von Peonides), einen Portikus zum Vorhof (nach Entwurf von Zahos) und hat beim Brande wieder Anhaltspunkte gefunden, daß sich in der Umgebung der Hagia Sofia verschiedene unterirdische Baulichkeiten befinden müssen. Bekanntlich liegt ja das ganze Gebäude jetzt viel zu tief im Vergleiche zur Straßenhöhe.“ 8. Juni 1920.

Sammlungen

Jahresberichte

Das Museum vaterländischer Altertümer in Stuttgart versendet soeben seinen reich illustrierten Bericht über die Tätigkeit im Jahre 1919, das auf allen Gebieten einen reichen Zuwachs an bedeutsamen Werken, und bezüglich der Aufstellung sehr wesentliche Neuerungen brachte. Über die archäologische Abteilung und die Münz- und Medaillen-Sammlung referiert der bisherige Direktor Prof. Goessler, über die Erwerbungen auf dem Gebiet der mittelalterlichen und neuen Kunst berichtet sehr eingehend und tiefgründig der Assistent der Sammlung H. Christ.

Das Städtische Museum in Elberfeld hat kürzlich den Jahresbericht für 1919/20 versandt, der trotz der traurigen Finanzlage eine Anzahl wichtiger Neuerwerbungen verzeichnet. Für die Abteilung der modernen Kunst bewies sich auch in dem abgelaufenen Zeitraum der Baron von der Heydt als treuer Mäzen dieser Sammlung. Als Ersatz für den noch nicht vorhandenen Gesamtkatalog des Museums hat Direktor F. Fries kleine Führer mit Illustrationen durch einige Säle herausgegeben. So einen über den Saal mit Werken des Hans von Marées und einen zweiten über die ältere Münchner Landschafterschule. Werden diese Sonderausgaben fortgesetzt, so wird auf diese Weise eines Tages von selbst der Museumskatalog komplett vorliegen.

Ausstellungen

Münchner Kunstausstellungen

Die drei großen Münchner Künstlerverbände — Sezession, Künstlergenossenschaft, Neue Sezession — stellen in diesem Jahr zum erstenmal gemeinsam im Glaspalast aus. Die Gesamtschau wirkt insofern in einigen Teilen interessanter, wenngleich das schlechterdings groteske quantitative Ausmaß — es handelt sich um mehr als 2500 Gemälde, Graphiken, Plastiken — die Würdigung des einzelnen Objektes überaus erschwert.

Die Neue Sezession vereinigt nach wie vor die entscheidenden jüngeren künstlerischen Kräfte der Stadt. Sieck und Jagerspacher sind aus dem Verband ausgeschieden. Einige andere Künstler, unter ihnen der begabte Bildhauer Fritz Claus, stellen als Gäste aus. Von Auswärtigen sind Kokoschka (ein frühes Porträt), Pechstein (Südseebilder), Albiker, Ahlers-Hestermann, Jawlensky, Mense, Oskar Lange, Pellegrini, Werefkin und Lehmbruck (mit einer Reihe Plastiken) vertreten. Dazu kommen (als Leihgaben aus privatem Besitz) kleine entzückende Stücke von Pascin und James Ensor. Die Arbeiten der im Mittelpunkt stehenden Münchner Caspar, Caspar-Filser, Unold, Seewald, Klee, Erbslöh, Heß, Püttner, Scharff, Beeh, Coester, Kanoldt, Großmann — die drei letzten sind mit größeren Kollektionen vertreten — bringen keine überraschende Wendung. Aber dies ist ja auch wohl nicht der Sinn des Ausstellungsbetriebes, daß er jährlich eine oder ein Dutzend Sensationen auf den Markt wirft. Die gegenwärtige Situation verpflichtet zu sicherer und zielbewußter Arbeit, wie sie hier geleistet wird, die schwieriger ist als die immer ein neues Stimulans heischende Geste.

Die Ausstellung der Künstlergenossenschaft bleibt durchweg eine Angelegenheit akademischer Tradition. Die sogenannte „Freie Ausstellung" variiert vielfach expressionistische Dogmen. Das Gesicht der Sezession ist bekanntlich seit langem vorwiegend konservativ gerichtet. Manche der bekannten Mitglieder wie (der inzwischen verstorbene) Albert v. Keller, Stuck fehlen. Arbeiten wie die von Bürgers, Buttersack, Hermann Hahn behaupten sich. Von weniger bekannten Namen wären etwa anzumerken: Landschaften von Lothar Bechstein und E. A. Weber, weibliches Bildnis von Albert Gartmann, Arbeiten von Rosa Prévot, Albert Schellerer, Josef Kutter.

Thannhauser bringt gediegene tonige Malereien von Hans Gött. Goltz Gemälde Jawlenskys und des Genfer Charles Hofer, der Cézannes Farbigkeit zur Grisaille dämpft. Caspari eine Kollektion des Bildnismalers Jagerspacher.

Von besonderem Interesse — auch für die Kunstwissenschaft — ist die Ausstellung der Galerie Heinemann „Münchner Malerei um 1800". Aus öffentlichem und privatem Besitz ist eine große Anzahl wichtiger und ausgezeichneter Arbeiten zusammengebracht worden. Zumal der alte und junge Dillis, Edlinger, der junge Dorner, Wagenbauer, Ferdinand, Franz und Wilhelm v. Kobell, Warnberger, sind vortrefflich vertreten. Die Jahrhundertausstellung von 1906 erhält in ihrem süddeutschen Teil eine in vielem entscheidende Bereicherung und Ergänzung. Für die gesamte deutsche Kunstentwicklung im frühen neunzehnten Jahrhundert wird man die Leistungen des Bildnismalers Edlinger, der Landschafter Dillis, Dorner und vor allem Wilhelm v. Kobell's weit nachdrücklicher, als das bisher geschah, beachten müssen.[1] Kurt Pfister.

[1] Zu dieser Ausstellung hat die Galerie Heinemann einen mit 65 Abbildungstafeln ausgestatteten, sehr schönen Katalog herausgebracht, dem Adolf Feulner eine tiefgründige Einleitung beigegeben hat. (Anm. d. Schriftltg.)

Schwitters, Schlemmer, Baumeister

(Ausstellung bei Arnold in Dresden)

Eine der interessantesten Ausstellungen, die man in diesem Sommer sehen kann, sicherlich interessanter als die meisten der großen Kunstdarbietungen im ganzen Reiche, ist derzeit bei Arnold in Dresden zu sehen. Es handelt sich um drei der fortgeschrittensten jungen Künstler: Baumeister und Schlemmer aus Stuttgart, Schwitters aus Hannover. Von jedem ist ein mäßig großer Saal gefüllt und so stellen sie sich ausgiebig und geschlossen dar, wie man es von jeder Kunstschau wünschen möchte. Das Durcheinanderhängen verschiedener Künstler ist der Tod jedes eingehenden Interesses.

Wenn man in Deutschland, ja in Europa heute Umschau hält nach dem, was führend und zukunftskräftig in der Malerei ist, so begegnet man wohl überall einer ähnlichen Erscheinung, die sich nur national wandelt; einer Kunstrichtung, die sich langsam aus dem Kubismus heraus entwickelt und sich in einem starken Gegensatz gegen die Ausdruckskunst gestellt hat; einen Gegensatz, der vor allem auf der Betonung einer strengen und gesetzmäßigen Form beruht an Stelle des seelischen Gehalts und Überschwangs, und der vielleicht zu einer neuen und zeitigen Art von Klassizismus führen mag. (Einen Vorläufer dazu kann man wohl in dem streng aufbauenden Schmidt-Rottluff sehen.) Das ist die eine Seite der Angelegenheit. Die andere betont dem engen Umkreis der bisherigen Malmittel gegenüber die Unendlichkeit der Möglichkeiten, Materialien aller Art beim Bildaufbau zu verwerten. Endlich geht ein extremer Flügel so weit, ernsthafte Kunst überhaupt mit „Dada" zu bekämpfen und das Kitschige zu propagieren, worin bei uns seltsamerweise oder besser naturgemäß das stärkste Talent vorangeht, George Groß, dem sehr ausgesprochene Begabungen wie Schlichter und Dix sich anschließen. Ein wunderbares Chaos, dessen Gären zuzuschauen, das ernsthafteste Schauspiel in unserer rüpelhaften und unlusterweckenden Zeit ist, und das darum dem wahren Philister die bedenklichsten Erregungszustände verursacht, wenn er nicht schon so gewitzigt ist, sich nach so oft wiederholten Blamagen sachte zu drücken, wenn es vielleicht doch wieder mal etwas sein sollte, was bloß über seinen Verstand geht: „Man kann nie wissen", sagt Bernard Shaw.

Schwitters ist an dieser Stelle schon gewürdigt worden. Er zeigt durchweg neuere Materialmalereien, die ihn noch kultivierter, farbig von einem unübertrefflichen Feingefühl zeigen und eine Gefahr seiner Merzmalerei leise heraufdämmern lassen: daß sie zu einer exquisiten Geschmackskunst für den Feinschmecker werde. Aber soweit ich ihn kenne, ist ihm dieser Gedanke schon so peinlich, daß er alles tun wird, um auf einen neuen Weg überzuleiten, der den „kosmischen Müllhaufen" etwas eindringlicher ausgestaltet. Es verlautete wenigstens dergleichen.

Von den beiden Stuttgartern gehört Oskar Schlemmer unbedingt zu den stärksten Bahnbrechern eines Neuen. Nicht, daß er jedes Mittel der Darstellung gutheißt und von flächenhafter Ölmalerei zu farbig bemalten und polierten Gipsformen, zu Glaskugeln und Seidenfetzen übergegangen ist als Gestaltungsmitteln: sondern der Geist seiner Kunst ist revolutionär. Hier wird gar kein Ausdruck für etwas Konkretes mehr gesucht, sondern nur die Form für das allgemeinste aber tief schöpfende Lebensgefühl: Das Verhältnis der Dinge im Raum, der Sinn ihrer Lagerung und ihrer vitalen Vertikalität, die letzte Abstraktion der Gebärde, der Konzentration, der Schräge. In seinen Gebilden, die man oft nicht mehr Gemälde nennen kann, ist eine streng bemessene Leere, deren Ausnutzung von höchster künstlerischer Ökonomie zeugt; kein vages Andeuten, kein erregtes Herumwirbeln, sondern eine ungeheure Festigkeit und absolute Sicherheit in sparsamen Umrissen, sparsamen Farben. Eine Askese des Formwillens, die uns wie eine Weiterführung von Ideen des Carstens und Runge, des Flaxman und Olivier anmutet; eine harte Schule, die dem barocken Formstreben der heutigen Deutschen unendlich wohltut. Da über seine Kunst hier später und mit Abbildungen ausführlich gesprochen werden soll, so müssen Andeutungen einstweilen genügen.

Ähnlich steht es mit Willy Baumeister, der im wesentlichen noch an der Ölmalerei festhält. Sein mehr lyrisch und romantisch gerichteter Sinn kann nicht auf die Farbe verzichten. Aber es ist keine starke, sondern eine sehr gedämpfte und ins Tonige gebrachte Farbe mit einem vorherrschenden Klang von Grauviolett: sie singt in Moll, und die seltsam emporsteigenden und ins Nirwana sinkenden Gebilde halbmenschlicher Wesen, Fragmente von innigster geistiger Gewalt, klingen in verwandten Tönen der Entsagung. Das Chaos, das er leidvoll und sehnsüchtig träumt, hat noch keine entschiedene Gestalten geboren; charakteristisch seine Bildtitel: „Beinahe zwei Figuren", „Sentimentalisches Bild", „Bild mit undeutlicher Figur". Der besondere Zauber, der von diesen Dingen ausströmt, liegt vielleicht in dem Gegensatz des erregenden Fragmentarischen, des unbestimmbar-unendlichen Verhältnisses von Raum und Dinghaftem zu der

elegischen Sanftmut und Beruhigung seiner Farben. Kein stürmender strenger Wegebahner wie Schlemmer, aber ein tiefer, feiner Künstler mit dem Sinn für das unhörbare Klingen der Sphären: Das ist Baumeister. Paul F. Schmidt.

Ausstellung der Essener Handwerker- und Kunstgewerbeschule in der Städt. Kunsthalle in Mannheim

Als 24. didaktische Ausstellung des Mannheimer „Freien Bundes zur Einbürgerung der bildenden Kunst" zeigte jetzt Dr. Fritz Wichert das Gesamtschaffen der von Regierungsbaumeister Alfred Fischer musterhaft geleiteten Essener Handwerker- und Kunstgewerbeschule. Ein expressionistischer Stil von strenger architektonischer Bindung vereint geistig alle die verschiedenartigen Produktionsgebiete, durchdringt schöpferisch das kleinste Ornament eines Vorsatzpapiers wie auch die großräumige Komposition des Innen- und Außenbaus.

In der Hauptsache sind es sechs Lehrer, die dem Architekten als dem geistigen Führer der ganzen Anstalt zur Seite stehen: der den reinen Geschmack der „Wiener Werkstätten" verkörpernde A. O. Hollub, die Leiter der Klassen für Schrift- und Flächenkunst W. Poetter und für dekoratives Entwerfen, wie Plakate und Kostüme, Karl Kriete, die Lehrer für Studien nach der Natur Josef Urbach, für Bildhauerei J. Enseling und für Metallarbeiten Josef Merten. Alfred Fischer ist als ein höchst gewissenhafter, strenger Architekt, z. B. von seinen Bauten auf der Kölner Werkbundausstellung 1914 her, uns allen wohl bekannt, würfelhaft begrenzt in der Plastik seines Außenbaus, scharf quadratisch in der Teilung seiner Innenräume, darin seelenverwandt einem Wilhelm Kreis, Peter Behrens, der Wiener Bauschule Otto Wagners und Josef Hoffmanns. Diese strenge Rhythmik nimmt nun auch die Innendekoration A. O. Hollubs auf, indem sie Körper und Flächen in geschmackvoller Farbigkeit kontrastiert.

Der theoretische Gegensatz einer körperhaft systematischen „Raumkunst" und einer in funktioneller Gliederung arbeitenden Konstruktion scheint an der Essener Schule in höherer Synthese aufgehoben zu sein: Die Ornamentik, wie sie auf dem Grund eines Quadratnetzes sich als zierliches Vorsatzpapier, als großgemusterte Tapete, freikünstlerisch gesteigert als leuchtendes Fresko entfaltet, nimmt die aktive Diagonale zum Ausgang, um daraus eine Fülle farbig ausdrucksreicher Formen zu entwickeln. Ebenso sucht die alle klassische, gotische und Kursivformen souverän beherrschende Schriftklasse ihre Texte zu einer expressiven Monumentalität zu steigern: die banale Lesbarkeit muß hinter das stolz Aufgerichtete, das Zusammengekauerte, das Fließende oder das graziös Schwebende dieser rhythmisch geordneten Buchstabenreihen als ein sachlich Untergeordnetes zurücktreten. Auch die phantasievollen Plakate, die in dieser Schulklasse entstehen, steigern alle industriellen oder luxuriösen Geschäftszwecke zur bewußten Kunstform, und in diesem Sinne wirkt dann auch die mannigfaltige freie Graphik, der Holzschnitt in seiner derb gebrochenen Vieleckigkeit natürlich dominierend, seiner Technik die Kaltnadelradierung, die scharf gestrichelte Lithographie, die in großen Massengegensätzen arbeitenden Bleistift- oder Tuschzeichnungen annähernd. Denn auch die freikünstlerischen Naturstudien jener von Josef Urbach geleiteten Klasse, die den figürlichen Akt, die Landschaft, die Tierskizze nach dem während der Zeit der Kohlennot in Essen weilenden Hagenbeckschen Tierpark pflegte, geben keine vollkommen durchdetaillierten Naturbilder, sondern nur wesentliche Akzente im Hinblick auf Zeichnung, Farbigkeit, Beleuchtung: zusammengehaltene Silhouetten, komplementäre Farben, stark wirkende Gegensätze in Licht und Schatten. Es ist da in Mannheim eine Illustrationsfolge in Holzschnitt der „Passion Christi" des jungen Neußer Ewald Malzburg zu sehen, die nach religiöser und formaler Vertiefung auch in jeder freikünstlerischen Ausstellung mit Ehren bestehen könnte.

Auch die Plastik in ihren ornamentalen wie ihren figürlichen Werken ist dieses architektonisch gestrafften Geistes voll, auch die buntschillernde Keramik, die Emaillearbeit, die Treibkunst in Eisen und Messing: Im Sinn der Schulausstellung ist es höchst lehrreich, den Werdegang solch eines Flachtellers vom ausgeschnittenen glatten Blech an bis zur plastisch vollendeten Form zu verfolgen. Runde Holzschachteln bedecken sich mit vielfarbig aufgemalten Ornamenten, die ein kostbares expressionistisches Muster immer neu variieren.

Und diese Variation schillernder Ornamente ist schließlich auch das Hauptgebiet der weiblichen Textilarbeiten, wie sie in mannigfaltigstem Reichtum an der Essener Kunstgewerbeschule gepflegt werden: großzügige Batiks, wie man sie freilich schon vielfach gesehen, bunte Stickereien in derben Wollfäden, endlich entzückende Damenkleider in fein zueinander gestimmten und anmutig bestickten Seidenstoffen, die jene koketten Modebildchen nun endlich einmal wirklich machen, sie aus dem Schattendasein „bloßer Figurinen" herausheben.

Hier scheinen sich nun auch in beruflich sozialer Hinsicht Wege zu öffnen für viele jener Mit-

läufer — und Mitläuferinnen — der freien expressionistischen Kunst, die wohl deren holde Formenreize begreifen konnten, es ihrerseits aber nicht vermögen, genug eigene Seele, genug inneren Schwung aufzubringen, um diese persönlichste Leistung, weitab von allem Kunstgewerbe, zu vollenden.

In der 1911 erst gegründeten Essener Schule wird, wie wir sahen, hart gearbeitet: Die Leipziger „Bugra" und die Kölner Werkbundausstellung, beide von 1914, zeigten die ersten reifen Resultate, und wenn auch der Weltkrieg durch die Einberufung der Lehrkräfte diese fleißige Tätigkeit gehemmt hat, so ist der Leiter der Schule Alfred Fischer niemals seinem Grundsatze untreu geworden, durch Taten, nicht aber durch über alle Welt verstreute Programme das Publikum für seine neue Nutzkunst zu gewinnen. Dessen kann auch die Mannheimer Sonderausstellung ein gutes Zeugnis sein. Fritz Hoeber.

Erfurt

Am 25. Juli wurde das neue Heim des Vereins für Kunst und Kunstgewerbe im Hof des Angermuseums eröffnet. Dadurch wird für die städtische Gemäldegalerie, die bisher die wechselnden Ausstellungen des Kunstvereins mit unterbringen mußte, der nötigste Raum für die weitere Entwicklung genommen, das Heim selbst aber ist bestimmt, ein neuer Mittelpunkt des Erfurter Kunstlebens zu werden. Museumsdirektor Dr. Kaesbach hat hier durch geschickte Verwendung der von der Stadtverwaltung bewilligten Mittel trotz allen Schwierigkeiten eine sehr geschmackvolle Leistung erzielt. Im Erdgeschoß ist ein Leseraum eingerichtet worden, in dem die Zeitschriften des Kunstvereins und des Museums und die graphische Sammlung der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden sollen. Hier hat auch die reichhaltige Sammlung des Museums von kleinen Modellmöbeln Aufstellung gefunden. Im Obergeschoß sind vier in hellen Farben gestrichene, gut beleuchtete Räume für die Ausstellungen des Kunstvereins bestimmt. Hier hat bei der Eröffnungsausstellung eine sorgfältige Auswahl der besten, ganz sicheren Werke moderner Graphik aus Leihgaben Erfurter Sammler und aus den Beständen des Museums Aufstellung gefunden; Holzschnitte, Radierungen, Lithographien und als Ergänzung eine Anzahl Zeichnungen und Aquarelle von Campendonk, Feininger, Fernkorn, Gleichmann, Hanf, Heckel, Kirchner, Klee, Kokoschka, Lehmbruck, Macke, Marc, Minne, Otto Müller, Nauen, Nolde, Pechstein, Rohlfs, Schmidt-Rottluff, Seewald. Außer zwei Skulpturen Lehmbrucks sind noch zwei Porträtbüsten des jungen Erfurter Bildhauers Hans Walther aufgestellt. In der Erkenntnis, daß trotz allem zeitlichen und geistigen Abstand die frühe Graphik des 15. Jahrhunderts in ihren verwandten Mitteln und Wirkungen sehr geeignet ist, das Verständnis moderner Werke vorzubereiten und zu vertiefen, ist im Erdgeschoßraum eine Anzahl der besten Holzschnitte der Frühzeit in Einzelblättern aus einer Privatsammlung und in illustrierten Büchern aus den reichen Schätzen der Stadtbibibliothek zur Ausstellung gelangt. W.

Von Künstlern und Gelehrten

Heinrich Frauberger, Direktor des Düsseldorfer Kunstgewerbemuseums, der 1882 die Leitung und den Ausbau dieser damals neugegründeten Anstalt übernahm, die seitdem Zentrum des künstlerischen Handwerks und Gewerbes am Rhein geworden ist, ist kürzlich in Oberbayern, wo er Erholung suchte, gestorben. — Corrado Ricci, ehemals Generaldirektor der schönen Künste in Italien, hat neuerdings die Leitung der bei Alfieri & Lacroix in Rom erscheinenden Monatsschrift „Rivista d'Arte Antica e Moderna" übernommen. — Der bisherige Konservator am Museum vaterländischer Altertümer in Stuttgart, Prof. Peter Goeßler, wurde zum Direktor dieser Sammlung und zugleich zum Vorstand des neugegründeten Landesamtes für Denkmalpflege ernannt. Zum Nachfolger des aus dem Amte geschiedenen Professors Gradmann wurde Dr. Buchheit vom bayrischen Nationalmuseum berufen; diesem ist die Verwaltung sowohl der älteren Bestände der Stuttgarter Gemäldegalerie wie auch der Kunstbestände der Altertümersammlung unterstellt. — Hugo Lederer, Lehrer für Plastik an der Berliner Kunsthochschule, ist kürzlich zum Vorsteher des seit Tuaillons Tod verwaist gebliebenen Meisterateliers für Bildhauerkunst ernannt worden.

Neue Graphik

Der unermüdliche, rastlose Lovis Corinth hat wiederum zwei große Publikationen vollendet, die sowohl an Umfang wie an schöpferischer Kraft einen neuen Höhepunkt seines graphischen Schaffens bedeuten. „Bei den Corinthern" nennt er launisch den Einblick, den er uns in 14 Radierungen, bei E. A. Seemann zu einer Mappe vereint, in sein Familienleben gestattet. Am Walchensee, wo er sich ein Häuschen gebaut, erscheinen die Hausgenossen in Bauerntracht. Die Umgebung, das Sommerhaus selbst, der vierschrötige Knecht mit der aus dem Kriege herübergeretteten Soldatenmütze, das

Töchterchen im Dirndelkostüm und der hoch aufgeschossene Sohn im „Jankerl“ mit Stutzen ziehen an uns vorüber; dann geleiten wir den Meister nach Berlin in die Klopstockstraße, treten in sein Atelier ein und sehen ihn selbst vor der Staffelei stehen. Die Blätter, bereits vor Jahresfrist entstanden, sind von einer erfrischenden Kraft und Sicherheit; besonders die Bilder des im Ruderboot über den See fahrenden Knaben, des Knechtes und der Ansicht der Klopstockstraße gehören zu den besten Radierungen aus den letzten Jahren.

Wie sehr sich Corinth in den Geist alter Literatur einzufühlen versteht und es ihm gelingt, die Worte längst verklungener Zeiten nachzuerleben, beweisen seine herrlichen Lithographien zu den Lebenserinnerungen des Götz von Berlichingen, die der Verlag Fritz Gurlitt in einem Monumentalwerke herausgibt. Der Ritter mit der eisernen Hand und der markigen Sprache, der letzte Ritter des Mittelalters, ist so recht ein Vorwurf für den Recken Corinth. Wie ballt sich in diesen Blättern alles zu Kraft und Leidenschaft zusammen! Wie herrlich wird hier die brutale Gewalt des Haudegen mit kindlicher Gottergebenheit zusammengeschweißt! Götz wird als Jüngling, als sieghafter Mann und als hinsiechender Greis dargestellt, und neben ihm erscheinen seine gewaltigen Partner: der Kaiser, der Erzbischof von Mainz und der Herzog Albrecht. Die ganzseitigen Bildbeilagen werden akkordiert von einer reichen Zahl dem Texte eingefügter Initialen, die der Künstler Motiven aus den Randzeichnungen Dürers zum Gebetbuche Maximilians entnommen hat. Dieses Werk krönt die graphische Illustrationstätigkeit Corinths und zeigt ihn beim Eintritt in das 64. Lebensjahr in der Vollblüte schöpferischen Wirkens. K. S.

Neue Bücher

Hofstedes Katalogwerk der holländischen Maler[1]

Nach einer durch den Krieg verschuldeten mehrjährigen Pause ist kürzlich der siebente Band des großen kritischen Kataloges der holländischen Meisterwerke des 17. Jahrhunderts erschienen, der die Werke der niederländischen Marinemaler Willem van de Velde, Jan van de Capelle und Ludolf Bakhuyzen behandelt und dazu das Oeuvre des vielseitigen, hauptsächlich durch seine Winterlandschaften und Nachtbilder berühmten Aert van der Neer festlegt. Van de Velde und van de Neer haben das zahlenmäßig umfangreichste Werk hinterlassen. Von jenem weist der Hofstedesche Katalog weit über 600 Nummern nach, von diesem fast die gleiche Anzahl Bilder. Die Anlage dieses neuen Bandes folgt den früher erschienenen Teilveröffentlichungen dieses monumentalen Werkes. Die Bearbeitung des von Hofstede de Groot gesammelten Materials hat bei Jan van de Capelle der frühere Assistent des Gelehrten Dr. Karl Lilienfeld, für die übrigen Meister der fleißige und kenntnisreiche Dr. Otto Hirschmann übernommen. Die Anordnung des Stoffgebietes ist auch diesmal systematisch nach Motiven erfolgt. — Der Hinweis auf diesen neuen Band des prachtvollen Unternehmens, das den alten Catalogue raisonné von John Smith fortgesetzt, erweitert und den Kenntnissen der modernen Wissenschaft angeglichen hat, bliebe unvollkommen, wollte man nicht mit einem Wort dem Herausgeber für den Fortgang seiner ebenso schwierigen wie unentbehrlich gewordenen Arbeit danken. Hofstede genießt heute mit Recht den größten Ruf als Kenner der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts sowohl in der alten wie in der neuen Welt. Dies „beschreibende Verzeichnis“ ist das Ergebnis seines Lebens, das ausschließlich der Durchdringung des einen großen Kunstgebietes gewidmet ist. Sein Werk hat der Wissenschaft und dem Sammelwesen unerhörten Nutzen bereitet und zum erstenmal Ordnung in ein Kunsterbe von vielen tausenden von Nummern gebracht und damit vor Dilettantismus und übler Spekulation gerettet. Wir dürfen hoffen, daß sich das Gesamtwerk nun mit raschen Schritten dem Abschluß nähert, obwohl bis dahin noch viel zu bewältigen bleibt.

Biermann.

[1] Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des 17. Jahrhunderts. Nach dem Muster von John Smiths Catalogue raisonné zusammengestellt von Dr. C. Hofstede de Groot. Siebenter Band. Unter Mitwirkung von Dr. Karl Lilienfeld und Dr. Otto Hirschmann. Eßlingen a. N., Paul Neff, Verlag, und Paris, F. Kleinberger.

Lasar Segall

Katalog mit Beiträgen von Theodor Däubler und Dr. Will Grohmann. Wostok-Verlag, Dresden.

Wieder hat uns der Osten einen neuen großen Schaffenden geschenkt. In Lasar Segall lebt nichts von Kandinskys Raffinement oder von Chagalls Erdenschwere und Phantastik, Dostojewskis schwermütig mystische Note findet in seinen Werken malerisch ihre reinste Auswirkung. Er führt uns ins Schattenreich, traumwandelnd ziehen Männer, Frauen, Kinder, Bettler, Blinde, Irrende, Mühselige, Beladene, vom Leben Ausgestoßene an uns vorbei. In übergroßen Köpfen, angstvoll aufgerissenen Augen, schmerzvoll zusammengepreßten Lippen, winzigen Händen geistert ein gespenstisches Sein. Gegenständliches

schwindet, die Kraft der Linien, der dunkle Klang der Farben vermittelt Seelenzustände. Oberflächenschönheit, Sinnenreiz hat an diesem Schaffen keinen Teil, gesteigertes Innenleben, das was Segall „das Innerlich-Wahre" nennt, offenbart sich mit zwingender Gewalt.

Die Ausstellung im Folkwang-Museum zu Hagen, auf der man eine umfassende Vorstellung dieses ganz innerlichen Künstlers gewinnen konnte, war von nachhaltigster Wirkung. In einem vorzüglich ausgestatteten Katalog mit 15 ganzseitigen Reproduktionen und mehreren in den Text eingestreuten kleinen Zeichnungen hat sie einen bleibenden Niederschlag gefunden.

Rosa Schapire.

Deutsches Sehen

heißt ein neues Buch von Oskar Hagen, dem Göttinger Privatdozenten, dem wir das schöne Werk über Grünewald danken. Es ist, unterstützt von 64 Tafeln, kürzlich bei R. Piper & Co. in München erschienen. Diese neue Arbeit ist weniger kunsthistorisch als vielmehr kulturphilosophisch orientiert. Ihre Vorzüge wie ihre Schwächen liegen in der eigentlichen Fragestellung begründet, die der Titel umreißt. Hagen sucht das Typische germanischen Geistes im Spiegel deutscher Kunst und Art zu ergründen. Er scheidet scharf zwischen den Rassen und insbesondere auch zwischen den Kulturidealen des Deutschen und des Franzosen. Die Gegenüberstellungen erhellen oft haarscharf das Wesentliche der Situation und das Buch atmet im ganzen zweifellos den Geist eines Schriftstellers von universaler Prägung. Trotzdem bedeutet es im letzten keine „Befreiung", noch weniger eine Lösung. Es greift bewußt auf Grenzgebiete der Kunstgeschichte über (z. B. Sprachform und Dichtung) und hier wirkt es vor allem künstlich konstruiert. Vollends unmöglich aber ist das letzte Kapitel des Buches über die moderne Landschaft. Eigentlich brauchte man nur dies zu lesen, um rückwärtsblickend sofort das Unhaltbare des Standpunktes, aus dem die Problemstellung des Ganzen einseitig hervorgewachsen ist, zu erkennen. Diese Gegenüberstellung der Formbegriffe Cézanne und Böcklin ist undiskutierbar, weil sie nur literarisch, nicht rein künstlerisch entwickelt und umschrieben werden. Auch in der Apologie von Marées scheint mir in diesem Zusammenhang das Ausschlaggebende nicht erfaßt, und daß Hagen nicht den Schritt in die wirklich Moderne versucht hat, ist für mich ein Beweis, daß an dieser letzten Frage unerhörter Aktualität, an der er nie hätte vorbeigehen dürfen, der ganze Bau seiner philosophischen Konstruktion zusammengebrochen wäre. Auf die Geistigkeit unserer Zeit trifft eben das Argument völkischer Sonderart nicht mehr zu, so wenig wie auf das Mittelalter oder das international überschattete Antlitz des Dürerschen Zeitalters. Hier sind eben auch im Künstlerischen Kräfte latent, die sich einfach kosmopolitisch dokumentieren. Mit dem engen nationalistischen Begriff ist es nicht mehr getan. — Trotz dieser grundsätzlichen Bemerkungen scheint mir die Arbeit Hagens als Ganzes wertvoll genug, um richtig als Dokument der Zeit beachtet und eingeschätzt zu werden. Sie regt nicht nur zum Nachdenken an, sondern fordert zur Stellungnahme und Scheidung der Geister heraus. Und gibt es noch in Deutschland eine gewissenhafte und ehrlich bemühte Kritik, wird das Buch zweifellos in den nächsten Monaten sehr viel von sich reden machen. Unsere Leser werden demnächst in den „Monatsheften für Kunstwissenschaft" über die hier leider nur knapp gefaßten Andeutungen hinaus eine ins Einzelne gehende Würdigung des Werkes lesen, die unabhängig von dem hier Angemerkten das Buch in seiner Totalität unter die kritische Lupe nimmt. B.

Biblioteca d'Arte illustrata

Unter diesem Titel beginnt in Rom unter der Leitung zweier jüngerer italienischer Kunsthistoriker Armando Ferri und Mario Recchi, die beide Schüler Adolfo Venturis sind, ein neues Serienunternehmen zu erscheinen, das es sich zur besonderen Aufgabe gemacht hat, die bisher zu Unrecht vernachlässigten Meister des 17. und 18. Jahrhunderts in Italien zu behandeln. Ein umfangreiches Programm verzeichnet die bisher vorgemerkten Bände des Unternehmens, an dem auch deutsche Forscher von Ruf mitarbeiten werden. Jeder dieser kleinen Bände wird außer einer knapp gefaßten kritischen Einleitung 24 Reproduktionen nach den Hauptwerken der Künstler und anschließend eine Bibliographie und ein Oeuvreverzeichnis enthalten. Die Redaktion der neuen Kunstbibliothek, die später auch auf andere Epochen ausgedehnt werden soll, befindet sich in Rom Vicolo San Nicola da Tolentino 23. — Sobald die ersten Bände vorliegen, wird über das Unternehmen noch eingehend zu sprechen sein.

Alexander von Gleichen-Rußwurm: Die gotische Welt

Sitten und Gebräuche im späten Mittelalter. Verlag Julius Hoffmann, Stuttgart 1919.

Das neue Werk von Gleichen-Rußwurm beweist wie alle Bücher des Autors eine umfassende

Bildung. Er verarbeitet das ganze, kulturgeschichtliche Material der Zeitliteratur und verlebendigt es auf seine Weise, das heißt, er vereinfacht die Kompliziertheit alles Daseins, macht die Wege der Geschichte eindeutiger, geradliniger als sie zu sein pflegen, gibt aber im ganzen ein farbiges Mosaik aus Überlieferung und modern literarischer Einfühlungsfähigkeit.

Für uns, die wir das Buch vom kunsthistorischen Standpunkt aus zu betrachten haben, ist es nicht sehr ergiebig, weil mehr das Typische der Erscheinung, des geselligen Lebens, des Volkstums, betrachtet und ausgebreitet ist als daß die eigentlichen Kunstereignisse der Zeit gewürdigt oder gar in ihren Beziehungen untereinander gewertet werden.

Sascha Schwabacher.

Der Sieg der Farbe

Unter diesem Titel beginnt die Photographische Gesellschaft, Charlottenburg, die Veröffentlichung eines 40 Tafeln in Farbenlichtdruck umfassenden Werkes in Lieferungen, dessen Herausgabe Adolf Behne übernommen hat. Je fünf Blatt bilden eine Lieferung. Der Preis der beiden ersten Lieferungen beträgt je M. 350.—. Neben den Hauptmeistern des Impressionismus soll vor allem der Expressionismus in seinen wichtigsten Vertretern und Offenbarungen in diesem Unternehmen zu Worte kommen. Die erste Lieferung vereinigt Hauptwerke von Daumier, Corot, Troyon, Degas und Renoir, die zweite Arbeiten von Nolde, van Gogh, Feininger, Morgner und Henri Rousseau. Die Reproduktionen sind als farbige Wiedergaben im Format von ca. 40×50 cm kaum zu übertreffen. Der Verlag nimmt schon jetzt Subskriptionen auf das Unternehmen entgegen.

En avant dada

heißt ein lustiges Buch von Richard Huelsenbeck, das kürzlich im Verlag von Paul Steegemann-Hannover erschienen ist und die Geschichte des Dadaismus aufzeichnen will. In seiner zynisch-witzigen Offenheit kann dies Bändchen der „Silbergäule" auch diejenigen erfrischen und aufklären, die in der genannten Bewegung nur eine Groteske der Zeit erkennen, die mit Kunst überhaupt nichts mehr zu tun hat. Die Manifestation des Dadaismus als politischer Bolschewismus nimmt dieser Eintagsbewegung den letzten Reiz ihrer früheren infantilen Ursprünglichkeit. Aber als Kulturdokument wird die Huelsenbecksche Geschichte des Dadaismus für den kommenden Geschichtsschreiber der deutschen Revolution und der abendländischen Gesinnung im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts von vielsagender Bedeutung sein. Den widerlichen Jahrmarktsumschlag mit seiner zigeunerhaften Anpreisung sollte sich selbst ein Dadaist höflichst verbitten.

Les peintres français nouveaux

nennt sich ein neues Serienunternehmen, ähnlich der bei Klinkhardt & Biermann erscheinenden „Junge Kunst", das der französische Verleger Gallimard als Editions de la „nouvelle Revue française" herausgibt (Paris 35—37 rue Madame). Bisher liegen zwei Bändchen vor, die Henri Matisse und Charles Guérin gewidmet sind. Jeder Band in kl. Oktav vereinigt neben einer kritischen Einführung, biographischen Notizen usw. an 30 einfarbige Reproduktionen nach den Hauptwerken der Künstler. Über Matisse hat Marcel Sembat, über Guérin Tristan L. Klingsor geschrieben. Die Unterschriften unter den Bildern sind in französischer, englischer und deutscher Sprache beigegeben. Die letzteren mögen als ein freundliches Zeichen einer neuen Gesinnung angesprochen werden; für den gebildeten Deutschen sind sie indes kaum nötig, da dieser die französische Sprache zur Genüge beherrscht und gern die drolligen Übersetzungsfehler missen möchte, die diesen Bänden für uns eine Dosis unfreiwilliger Komik mit auf den Weg geben, wenn man etwa liest „Abhub" anstatt Nachtisch oder „Daheim" an Stelle von Innenraum oder „Torso in grünem Rock", „Die Liebe vorbeigeht" (L'amour passe), „Lesekreis" (Lecture) und andere unmögliche Dinge mehr. Die Aufmachung dieser Bändchen, die 3.50 Frcs. kosten, meidet jede modern künstlerische Note. Unter den später erscheinenden Nummern interessieren uns Deutsche am meisten die Publikationen über Braque, Othon Frieß, Marquet, Derain u. a., die sich in Vorbereitung befinden.

Theodor Hosemann

dem Berliner Altmeister, widmet Lothar Brieger als Vorstudie zu einem größeren, demnächst erscheinenden Werk ein hübsch ausgestattetes Bändchen der kleinen Delphin-Bücherei, die mit Erfolg den Versuch macht, diesen zu Unrecht vergessenen Maler und Illustrator der Kunstgeschichte zurückzugewinnen. Der Beitrag ist mit stärkster menschlicher Anteilnahme an den Schicksalen des Künstlers, der zu seinem Schaden Zeitgenosse und Kollege des begabteren Menzel war, und mit feiner Einfühlung in das Schaffen Hosemanns geschrieben.

Adam Elsheimer, der römiſche Maler deutſcher Nation

iſt der Titel des letzten Bandes der kleinen verdienſtvollen Kunſtbreviere, die der Verlag Hugo Schmidt in München herausgibt. Wilhelm Bode hat den Text dieſes Bandes geſchrieben, der trotz aller Nüchternheit, die dieſem ſchriftſtellernden Gelehrten eigen, eine wiſſenſchaftlich gründliche Studie bedeutet und zweifellos eine Lücke der kunſtgeſchichtlichen Literatur ausfüllt. Beſonders anſprechend ſind die 59 Abbildungen, die Elsheimers zu Unrecht vergeſſenes Werk wieder lebendig machen.

Bernſtein

Seinem Elfenbeinbuch hat Otto Pelka als 18. Band der Bibliothek für Kunſt- und Antiquitätenſammler (Verlag Richard Carl Schmidt & Co., Berlin W.) einen Band über Bernſtein folgen laſſen und damit erſtmalig den Verſuch unternommen, ein bisher merkwürdig ſtiefmütterlich behandeltes Gebiet der Geſchichte des Kunſtgewerbes einzuordnen. In der Tat iſt Pelkas Buch die erſte zuſammenfaſſende Darſtellung der Bernſteinkunſt, die trotz ihrer langen Geſchichte, eigentlich nur im 17. und 18. Jahrhundert den Sammlerehrgeiz und den Schönheitsſinn damaliger hoher Herren ſtärker beſchäftigt hat. Gegenüber der Verwendung des Bernſteins im Geiſte des Barocks und Rokokos bedeuten die Hinterlaſſenſchaften aus prähiſtoriſcher Zeit oder aus der römiſchen Antike wenig genug. Auch Mittelalter und Renaiſſance wiſſen noch nicht allzuviel mit dieſem Material anzufangen, obwohl es oft als Schmuck und Ziergegenſtand verarbeitet worden iſt. Einen wirklichen Aufſchwung erlebt die Bernſteinkunſt erſt im 17. Jahrhundert und ſeither gibt es in Städten wie Brügge, Lübeck, Danzig, Königsberg und vielen anderen richtige Bernſteindreherzünfte, deren Anfänge zum Teil bis ins 14. Jahrhundert zurückgehen. Pelkas Buch gibt — unterſtützt von rund 120 Abbildungen — einen vorzüglichen Abriß der Technik und Geſchichte dieſes kunſtgewerblichen Sondergebietes und verweilt mit beſonderer Anſchaulichkeit bei all den künſtleriſchen und rein gewerblichen Dingen, die im 17. und 18. Jahrhundert mit Vorliebe in gewiſſen Gegenden aus Bernſtein gefertigt worden ſind. b.

Neue Zeitſchriften

Dedalo

heißt der Titel einer neuen italieniſchen Kunſtzeitſchrift, die Ugo Ojetti, der bekannte Florentiner Kunſtkritiker, herausgibt, deren erſtes Heft ſoeben erſchienen iſt (Verlag Casa Editrice d'Arte Bestelli e Tumminelli, Milano-Roma. — Abonnementspreis 100 Lire für zwölf Hefte). — Zu dieſer neuen Monatsſchrift darf man Italien aufrichtig beglückwünſchen. Die Ausſtattung iſt hervorragend gut. Der Inhalt vereinigt Aufſätze kunſtgeſchichtlicher Art und Beiträge über moderne Kunſt. Die Zielrichtung als ſolche iſt an Hand des erſten Heftes noch nicht genau zu erkennen. Außer vielen ganzſeitigen Abbildungen bringt das Heft zwei farbige Tafeln, deren Qualität beſonders auffällt. Giovanni Poggi, der Generaldirektor der Galerien und Kunſtſchätze Toskanas, veröffentlicht eine Vaſe aus Lapislazzuli, die ſich im Gemmenkabinett der Uffizien befindet und 1583 nach einer Zeichnung von Buontalenti für Francesco de'Medici ausgeführt wurde. — Der Generaldirektor Venetiens, Gino Fogolari ſeinerſeits beſchreibt ein prachtvolles Tuch mit Weißſtickerei des 14. Jahrhunderts, das die Kirche von San Pietro in Volti di Cividale in Friaul beſitzt und geradezu einzigartig aufgenommen wurde. Es folgen Beiträge von Matteo Marangoni, Inſpektor der Uffizien, über Guercino; von Andrea Moſchetti, dem Direktor des Muſeums in Padua, über eine Schmelzarbeit aus Limoges im Dom von Monſelice und von Alfredo Lenſi, Vorſteher des Florentiner Kunſtamtes, über Möbelſtücke des Cinquecento im Palazzo Vecchio. — Im zweiten Teil ſchreibt Lucien Henraux über die Cézanne-Bilder der Sammlung Fabbri, die zur Zeit in Venedig ausgeſtellt ſind. Der glückliche Beſitzer, der Bilder erleſenſter Qualität ſein eigen nennt, iſt ein Florentiner Maler, der lange in Paris gelebt und Cézanne entdeckt hat, bevor er vom Kunſthandel und Publikum erkannt wurde. Während des Krieges befand ſich dieſer Schatz noch in Paris und es erſcheint wie ein Wunder, daß er einem der Projektile der „dicken Berta“ entgangen iſt, das in unmittelbarer Nähe des Fabbriſchen Ateliers auf dem Montmartre einſchlug. — Schließlich ſpricht der Herausgeber ſelbſt über das geplante Denkmal des Trentiners Ceſare Battiſti, das er auf dem Bergrücken oberhalb des Ortes (Doſſo di Trento genannt) errichtet ſehen möchte. Alles in allem ein prachtvolles Heft, das auf die Fortſetzungen geſpannt macht. B.

Der Ararat

Von dieſer neuen, geiſtvoll redigierten Kunſtzeitſchrift, die der Goltz-Verlag in München herausbringt und deren Lektüre immer wieder empfohlen werden kann, liegen zwei Sonderhefte über Paul Klee und George Groß vor, die reich illuſtriert ſind und außerdem einen

amüsanten Inhalt bieten. Nr. 8 setzt sodann die Reihe der gewöhnlichen Hefte fort. Außer einer Autobiographie des Genfers Charles Hofer und zahlreichen Abbildungen seiner Werke enthält das Heft eine Reihe erfrischender Glossen zur modernen französischen und russischen Kunst. Eine Abteilung unter dem Sondertitel „Die Arche" prangert den Teil deutscher Kunstkritik, für die Paul Klee ein ausgemachter Charlatan und George Groß nichts als der Illustrator von Bordell und Irrenhaus ist. b.

Stadtbaukunst alter und neuer Zeit

nennt sich eine neue Halbmonatsschrift für Architektur, die Cornelius Gurlitt, Bruno Möhring und Bruno Taut gemeinsam im Verlag „Der Zirkel" G. m. b. H., Berlin W., herausgeben. Von dem jungen Unternehmen liegt eben der erste Halbjahrband vor, der immerhin ein abschließendes Urteil gestattet. Diese Zeitschrift ist sehr gut, sehr erfrischend und vor allem auch für den Nichtfachmann unterhaltend und erzieherisch. Die Art, wie hier in durchaus modernem Geiste die Probleme gestellt und behandelt werden, ist beinahe neu. Da aber schließlich jede architektonische Aufgabe irgendwie mit dem Städtebau zusammenhängt oder gar ein Stück Stadtbaukunst ist, umspannt auch diese Zeitschrift einen weiten Rahmen architektonisch wichtiger Aufgaben aus älterer und neuerer Zeit. Auffallend ist überdies, daß die Schriftleitung es bisher verstanden hat, wirklich nur erstklassige Mitarbeiter heranzuziehen und zu Worte kommen zu lassen. — In einem regelmäßig erscheinenden Anhang unter dem Titel „Frühlicht", für den Taut allein verantwortlich zeichnet, führt dieser Baukünstler vor allem seine eigene schöpferische Phantasie in Fernen und Regionen des Geistes, wo Architektur jeder erdgebundenen Formbeschränkung zu spotten scheint. n.

Ein Staedel-Jahrbuch

Um — wie es scheint — einem dringenden Bedürfnis abzuhelfen, weil wir an kunstgeschichtlichen Zeitschriften, Museumsjahrbüchern pp. die zum Teil unter Ausschluß der Öffentlichkeit erscheinen, noch nicht genug besitzen, wird im Herbst dieses Jahres bei der Frankfurter Verlags-Anstalt A.-G. ein neues kunstwissenschaftliches Jahrbuch erscheinen, das — geistig im Staedel zentralisiert — vorwiegend westdeutsche Kunstkultur, sowie öffentliche und private Sammlungen auf wissenschaftlicher Grundlage erörtern und erschließen will. In der Zeit der Papiernöte, der gesteigerten Druckkosten ein doppelt lobenswertes Unternehmen, dessen frühzeitiges Ende zu prophezeien, kleinlich erscheinen möchte, zumal man nie wissen kann, welcher Mäzen hinter solchen Dingen steht und wieviel Geld ein Verleger freiwillig zuzusetzen gedenkt. Der Wissenschaft als solcher, die geschlossene Wirkung auch außerhalb einer städtischen Bannmeile erstrebt, wird durch solche Zersplitterung der Kräfte gewiß nicht gedient. Diese Feststellung sagt nichts gegen die Tatsache, daß das Unternehmen selbst, dem Swarzenski und Dr. Wolters Namen und Arbeitskraft darleihen, wahrscheinlich Ausgezeichnetes geben wird.

Der Kunstmarkt

Aus der Sammlerwelt und vom Kunsthandel

Zum sog. „Dürerfund" in Genf

Im Augustheft der bekannten englischen Kunstzeitschrift „Burlington Magazine" fällt Campbell Dodgson, der Leiter des graphischen Kabinetts im Britischen Museum an Hand der Reproduktionen in den „Pages d'Art" ein vernichtendes Urteil über die „Dürer-Miniaturen". Kein Aufwand von Worten, so führt Dodgson aus, könne ihn jemals davon überzeugen, daß diese Arbeiten von Dürer stammten. Es handle sich um hübsche, aber flaue Kopien, die Köpfe seien ausdruckslos und zweiten Ranges, der ganze Miniaturenschmuck sei ärmlich und leblos. Dodgson bezeichnet es als eine Beleidigung Dürers, wenn man ihm zumute, daß er im Jahre 1511 (Vollendung der kleinen Passion) oder aber besonders im Jahre 1521 etwas derartiges geschaffen haben sollte. Eine Analyse des Monogramms AD auf diesen Miniaturen sei Zeitverschwendung, denn wenn es sich um zeitgenössische Monogramme handle, könnten sie nur als eine Anerkennung des Kopisten für den Urheber seiner Vorlagen gelten. Diese Miniaturen seien jedenfalls Arbeiten eines respektablen Kunsthandwerkers aus dem Nürnberger Illuministenkreis. i.

Neue Kunstfirmen im Haag

Die bekannte Berliner Kunsthandlung van Diemen & Co. hat soeben im Haag eine Filiale für Gemälde alter Meister eingerichtet (Adr. Lange Voorhout 58). Die Leitung des neuen Unternehmens liegt in den Händen des ausgezeichneten Kunsthistorikers Dr. Otto Hirschmann, der, langjähriger Mitarbeiter dieser Zeitschrift und Assistent Hofstede de Groots, sich als ein vortrefflicher Kenner des Kunstmarktes und der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts erwiesen hat.

Zu einem großen Unternehmen hat der früher

in Berlin anſäſſig geweſene Kunſthändler K. W. Bachſtitz ſeine Tätigkeit im Haag ausgebaut, der kürzlich eine Bachſtitz Gallery A. G. begründete. Dieſe zeigt als große Überraſchung die urſprünglich für Berlin zur Verſteigerung vorgemerkt geweſene Sammlung des kürzlich verſtorbenen Sammlers Fritz von Gans - Frankfurt a. M. mit ihren koſtbaren Schätzen an antiker und mittelalterlicher Kleinkunſt ſowie den hervorragenden Bildern holländiſcher Meiſter, unter denen nur Rembrandts „Kreuzabnahme" fehlt, deren Ausfuhr neben einigen Stücken mittelalterlichen Goldſchmuckes nicht genehmigt wurde. Die Bachſtitz Gallery ſcheint den geſamten Kunſtbeſitz des Herrn von Gans en bloc zum freihändigen Verkauf in Holland erworben zu haben, nachdem Herr Bachſtitz gemeinſam mit einigen anderen deutſchen Kunſthändlern bereits früher die Berliner Sammlungen von C. v. Hollitſcher und Gutmann übernommen hatte.

Endlich hat auch der Berliner Händler F. W. Lippmann im Haag eine Niederlaſſung gegründet. Dieſe Tatſachen beweiſen deutlich, daß ſich der holländiſche Kunſtmarkt und ſpeziell Der Haag immer mehr zum eigentlichen Zentrum des europäiſchen Marktes entwickeln.

Eine neue Galerie für moderne Kunſt in Paris

Unter dem Namen Galerie Simon iſt kürzlich in Paris, Rue d'Astorg 29bis, ein neues Unternehmen eröffnet worden, deſſen Leitung zum Teil in den Händen von Henry Kahnweiler, des um die Pflege der modernen franzöſiſchen Malerei hochverdienten Schriftſtellers und Kunſthändlers, liegt. Die Galerie Simon vertritt in der Hauptſache fortan die Maler Braque, Derain, Gris, Léger, Vlaminck (dazu Picaſſo mit Arbeiten ſeiner kubiſtiſchen Periode) ſowie die Bildhauer Laurens und Manolo. r.

Ein neuer Rembrandt

wurde kürzlich von Goudſtikker in Amſterdam auf einer Londoner Auktion bei Chriſties erkannt und um 4800 Pfund erſteigert. Es handelt ſich um ein zu Unrecht angezweifeltes prachtvolles Spätwerk des Meiſters, das Heraklit den weinenden und Demokrit den lachenden Philoſophen auf einer großen Tafel vereinigt.

Baſel

Die zwei Altartafeln von Konrad Witz, die ſich, aus früher markgräflich badiſchem Beſitz,

GEMÄLDE-AUSSTELLUNG
alter und
moderner Meiſter
Carl Nicolai · Berlin W10
Viktoriaſtraße 26a
Angebote aus Privatbeſitz
möglichſt mit Photo unter Angabe von Künſtler, Maß u. Preis erwünſcht

auf Schloß Wildenstein bei Basel befanden, sind kürzlich an einen **Privaten** verkauft worden. Es handelt sich bekanntlich um zwei Stücke des Basler Heilspiegelaltares — die Ecclesia, das Gegenstück der Synagoge, und den Verkündigungsengel, dessen Gegenstück verschollen ist. Als Ergänzung und Bereicherung des Basler Altars gehörten die Tafeln mit jeder Faser ins Museum, das leider nur einen Verlust registrieren kann. C.

Die Firma Rudolf Bangel

in Frankfurt am Main konnte kürzlich ihr fünfzigjähriges Geschäftsjubiläum feiern. Aus diesem Anlaß erschien unter dem Titel „50 Jahre Kunstauktionen" eine vornehm ausgestattete Festschrift der Firma, die über die Geschichte des Hauses, ihren Begründer und die bisherigen Leiter des Unternehmens berichtet und durch mehrere Bildtafeln illustriert ist. Am Schluß ist ein Verzeichnis der in den Jahren 1876—1920 abgehaltenen bemerkenswerten Kunstauktionen beigegeben.

Kunstdiebstahl in Paris

Bei unserm Mitarbeiter, Herrn Adolphe Basler, Paris, 4 rue de Chartreux, ist kürzlich ein Einbruch verübt worden. Bei dieser Gelegenheit wurden folgende, z. T. sehr wertvolle Bilder gestohlen: Ein Gemälde von Derain, darstellend eine italienische Bäuerin, Größe 80×100 cm. Ein Stilleben, gleichfalls von Derain, Größe 33×42 cm. Ein Ölgemälde von Matisse, weiblicher Akt auf rotem Sofa, Größe 32×42 cm. Eine Landschaft von Vlaminck mit der Ansicht eines Dorfes, Größe 81×65 cm. Ferner eine Zeichnung von Degas und einige andere, weniger wertvolle Bilder. — Da die Vermutung berechtigt ist, daß der Dieb um den Wert dieser Bilder Bescheid weiß und vielleicht versuchen wird, dieselben im Ausland zu verkaufen, seien Händler und Sammler besonders gewarnt. Zweckdienliche Angaben erbittet der Eigentümer an seine obige Adresse.

Neue Kataloge

Karl W. Hiersemann, Buchhändler und Antiquar, Leipzig, Königstr. 29. Katalog 479. Belgien. Geschichte, Altertumskunde, Geographie, Kunstgeschichte, Belgische Drucke usw.

Kaindls Reklame-Bücherei. 2. Band: Künstlerlexikon. (Verlag J. J. Kaindl, Wien.) Preis M. 27.—.

H. Trittler, Kunsthandlung, Frankfurt a. M., Goetheplatz 6/8. Neue Graphik. Lagerkatalog.

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Hannover, Große Aegidienstr. 4. Telefon Nord 429

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone":
BERLIN: Dr. Karl Schwarz, Berlin W. 30, Aschaffenburger Str. 20 / MÜNCHEN: Kurt Pfister, München, Ainmillerstr. 34 / WIEN: Dr. Heinr. Glück, Wien I, Grünangerstr. 10 / NEW YORK: Frank E. Washburn Freund, 120 Haven Avenue New York City

Verlag, Geschäftsstelle u. Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2
Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Erscheinungstermin		Redaktionsschluß	
Heft **17**	2. September	Heft **17**	27. August
„ **18**	16. September	„ **18**	10. September

Neue Kunst
Hans Goltz
München

August 1920
A. von JAWLENSKY
Gemälde und Zeichnungen

Heft 8 des
ARARAT
enthält Abbildungen von Jawlensky, Bechtejeff, Charles Hofer-Genf, Kandinsky, Marc, Schrimpf und Seewald

Max Unold

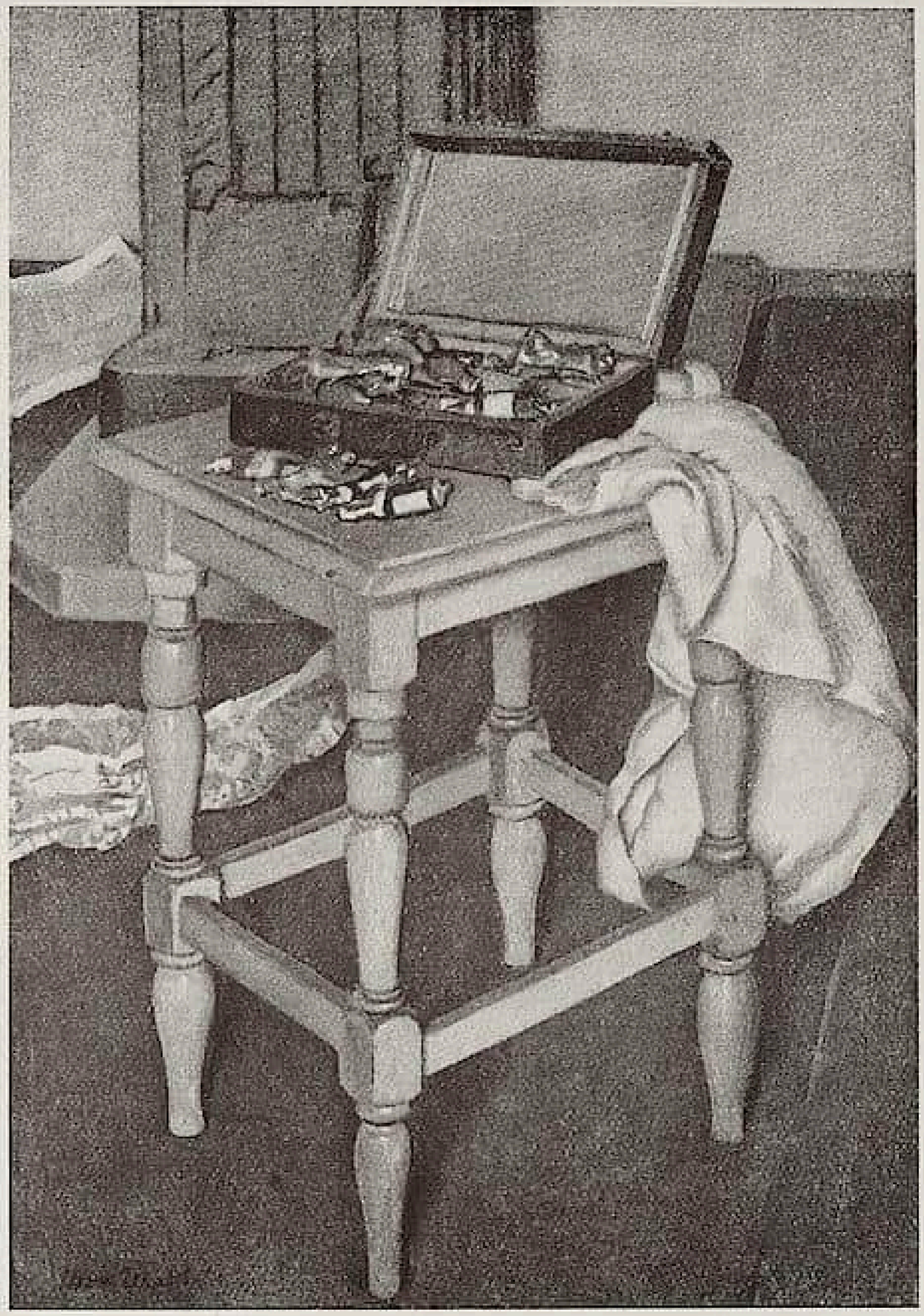
Mit 16 Abbildungen | *Von WILHELM HAUSENSTEIN*

Mit dem Ausladenden in der Kunſt dieſer Zeit hat ſeine Malerei und Zeichnung nichts zu tun. Nach dieſer Richtung kann ſeine Zugehörigkeit zu unſeren Tagen nicht geſucht werden. Das Weſentliche wäre ſo auch nicht berührt. Denn das Ausſchweifende der jüngeren Geſchlechter iſt das letzte Geheimnis ihres Treibens nicht. Es iſt nur Anzeichen. Von was? Ach — daß ſie es wüßten! Daß wir es wüßten! Alle Bemühungen, unſerer Geheimniſſe, Gewalten, Verhängniſſe bewußt zu werden, kreiſen noch immer um den bloßen Verſuch, ein Zentrum zu finden; eine neue Mitte des Lebens und aller, aller ſeiner Bewegung. In Stunden denkt man von Tagen und Nächten dieſer Epoche gering genug. In anderen denkt man hoch von ihren Abenden und Morgen. Aber wie man auch denke — Gefühl einer maßloſen Anſpannung behauptet ſich immer wieder als das Letzte. Einer Spannung, die von der Frivolität bis zur Verzweiflung, von blutigem Nachdruck bis zur Wegloſigkeit flacher Exzeſſe trägt. Dem menſchlichen Auge weiſt ſolche Not überall ihre Symptome: ob ſie nun Brandmale und Wunden ſind oder Schläge ins Luftige, Leere, die keine Spur hinter ſich laſſen.

Nimmt man endlich das Weſentliche dieſer Zeit zuſammen, ſo wird das Bild einer ſchier chiliaſtiſchen Verlorenheit und auch Bereitſchaft ſichtbar. Ihre Widmung gilt „dem unbekannten Gott“. Vor tauſend Jahren war die europäiſche Geſellſchaft auf den Untergang der Erde gefaßt. Otto der Dritte ſtieg — ſo hat ihn Rethel gemalt — ins Grab Karls des Großen: ein junger Mann, halb rückſchauend, halb nach dem Künftigen begierig, ungewiß und überaus nervös; nicht bloß fin de siècle, ſondern Ende eines Jahrtauſends. Was für eines Jahrtauſends! Und wir: Ende zweier Jahrtauſende — welcher Jahrtauſende! Eine urſprüngliche und einfache Gewißheit wird begehrt. Ein Ja oder ein Nein. Eine ſchützende Einfalt gegen den fürchterlichſten Komplex von Überlieferungen, der je ein Zeitalter dieſes Planeten im Wachen und Träumen als Alp beſchwerte. Dies iſt der Augenblick. Er iſt der dauernde Vorabend. Wann fängt der neue Sonntag an?

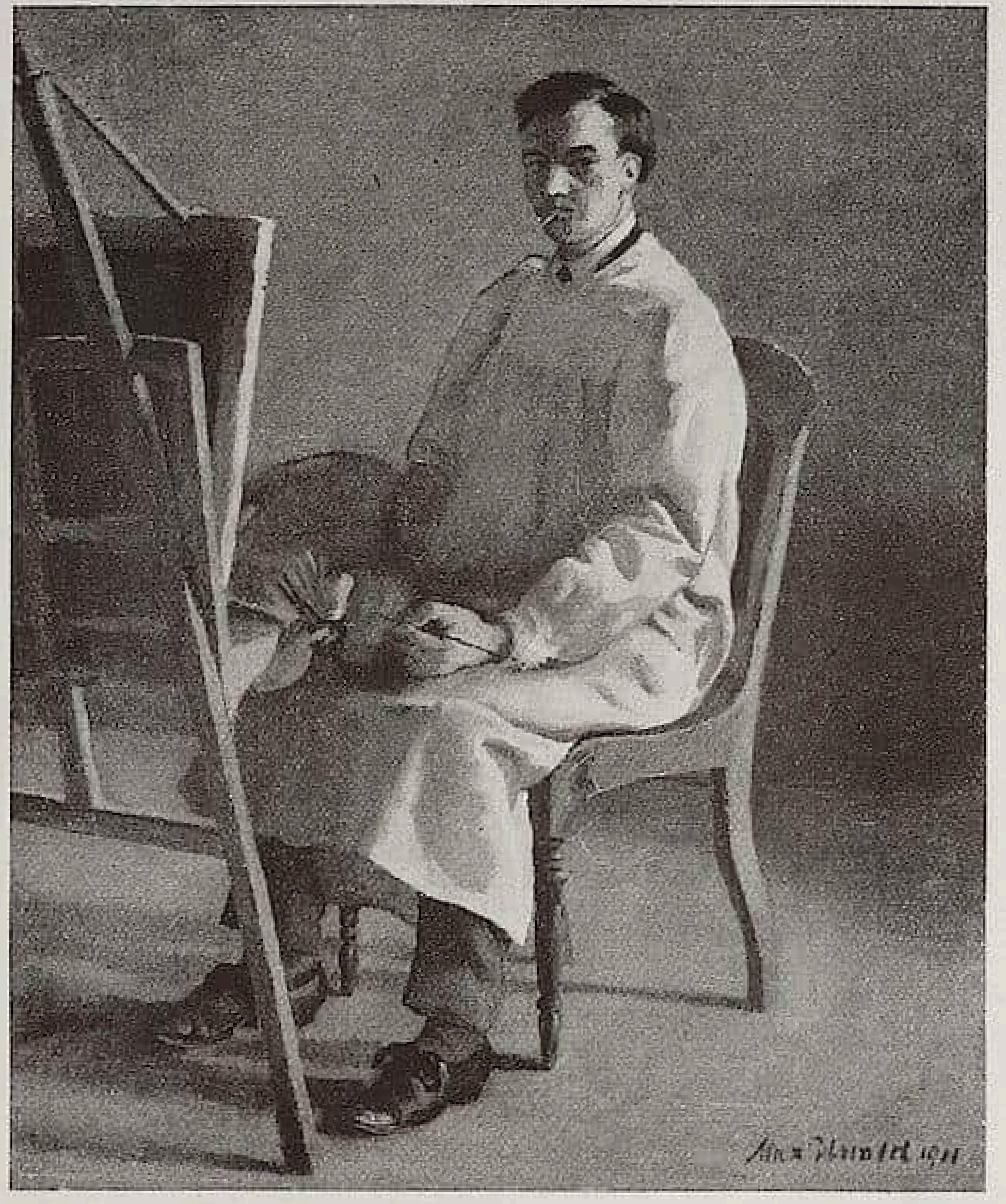
Vor ſolcher einzigen Erwartung wird alles Gegenwärtige ähnlich. Was dieſer Maler tut, iſt eine Minute unſerer Uhr. Daß er die Empfindung für dies Zeitalter generöſer ſtimmt als mancher andere, zeugt von Anfang an für ihn. Daß er die Not des Moments in abſeitiger Stille zuſammenpreßt, wo andere, Bedeutendere und Schwächere, in exzentriſchen Kurven erbittert bald, bald leichtfertig, hier leidend, dort angreifend, dort grimaſſierend ausfahren: dies iſt die beſondere Wendung ſeines Temperaments, ſeiner Herkunft, ſeines Zuſtands, ſeiner näheren Welt.

Er iſt ein ins innerſte Gewebe echter Süddeutſcher. Ein Schwabe dazu; alſo einer vom eigenſinnigſten Wachstum, das in deutſchen Rebgärten vorkommt, und — Gott ſei Dank — noch einer mit provinziellem und kleinbürgerlichem Einſchuß. Dem Spitalverwalter Unold zu Memmingen wurde am 1. Oktober 1885 ein Sohn geboren. Die Jugend wurde vom Memminger Mond beſchienen, der im Schwäbiſchen ſprichwörtlich iſt: denn er iſt der ſchönſte und aller anderen Welt von dort nur geliehen. Bornierte Vorſtellung ſchier von ſpukhafter Gotik. Die Stadt — o wie iſt ſie ſchön! Schwäbiſche Reichsſtadt, in deren örtlicher Selbſtgefälligkeit vordem doch ein Hauch von weiter Welt angeſiedelt wurde; in der ſicherlich einmal auch feingeiſtige Humaniſten ein ſubtiles Weſen getrieben haben; in der ein am großen Handel beteiligtes Bürgertum breit durch gieblige Straßen und weite Räume ſchritt; wo um Papſt und Luther geſtritten wurde; wo noch das Rokoko ein köſtliches Rathaus von großartigen Maßen aufgeſtellt hat.



Max Unold. Stuhl mit Malkasten. 1911.

In einem Rahmen, der längst zu groß geworden ist, staut sich nun seit hundert Jahren Ereignislosigkeit, an deren Rand ein Bahnhof steht. Ein Bahnhof: Banalität, die von einer Schönheit erlöst, welcher die Unmittelbarkeit der Beziehungen verloren ging; Banalität, die aus dem Wust des Modernen in die Eremitage des Unzeitgemäßen und beinahe Universellen zurückleitet; Kreuzweg der Zeitalter, der Schmerz und Wonne bereitet und endlich eine melancholische Atmosphäre der Verbanntheit überallhin zum Gastgeschenk mitgibt. Nahe ist Mindelheim und Ulm; nahe die unvergleichliche barocke Herrlichkeit von Ottobeuren — größte Welt, ja delirierender Himmel in der dichtesten Provinz. Südwärts ist das beschneite Gebirge und der mostreiche, auch weinige Bodensee; auf der andern Seite Augsburg, die Majestät; fast abseits München. Dann ist die Welt einstweilen zu Ende.



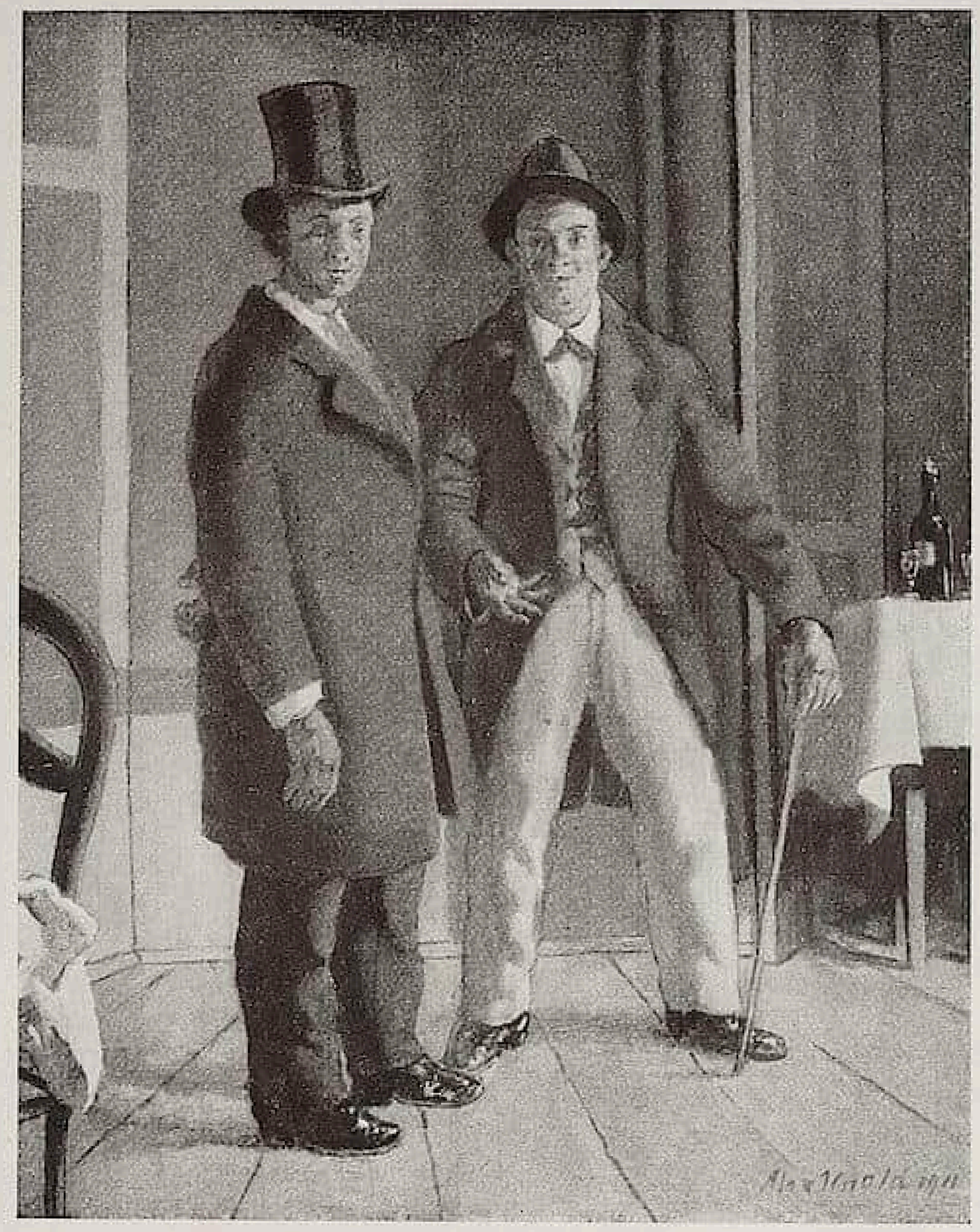
Max Unold. Selbstporträt. 1911.

Was wird der Sohn eines gemeindlichen Beamten werden, der sein Leben vor dem Hintergrund reichsstädtischer und kirchlicher Epochen in gleichmäßiger Arbeit hinbringt? Ein Beamter zwischen alten grauen, gelben, auch rosaroten Mauern und alten grünen Gärten; ein höherer Lehrer oder ein Theolog. Schleichende, dennoch gute, sehr gute Jahre im heimatlichen Progymnasium und im Gymnasium zu Augsburg, wo — immerhin eine aufregende Perspektive — auch der dritte Napoleon erzogen worden ist. 1905 die Münchner Universität; Studiosus der klassischen Philologie. Er liebt die Lateiner und die Griechen und die alte Literatur der Deutschen, der Franzosen. Das Antiquarische ist stark in ihm, doch eben lebendig, voll von Bezug auf das eigene Dasein, fast Norm des Lebens; ein verlässiger Rückhalt. Hier wird ein Humanist, ein Wiederkehrender von der Wende des fünfzehnten Jahrhunderts zum sechzehnten. Von dem Absolutum aus, das Humanismus heißt, geht der überzeugte, doch als Sohn der Universität faule Philologe an das Malen und Zeichnen. Die liebende Intimität des Philologen überträgt sich auf das Handwerk und Geistwerk des Künstlers. Grundlagen erlernt er, vom

leidenschaftlichen Dilettieren zum Beruf übergreifend, in der Schule des Malers Heymann. Nach zwei Jahren — 1908 — schreitet er durch das Tor der Akademie; nicht ungläubig, aber auch nicht ohne Vorbehalt und schon gewitzigt, denn er ist nicht lange vorher eine Woche in Paris gewesen. Er findet an der Akademie den besten Lehrer, den sie, die freilich Verblühte, ihm geben kann: Habermann. Die engere Geschichte des Malers Unold beginnt.

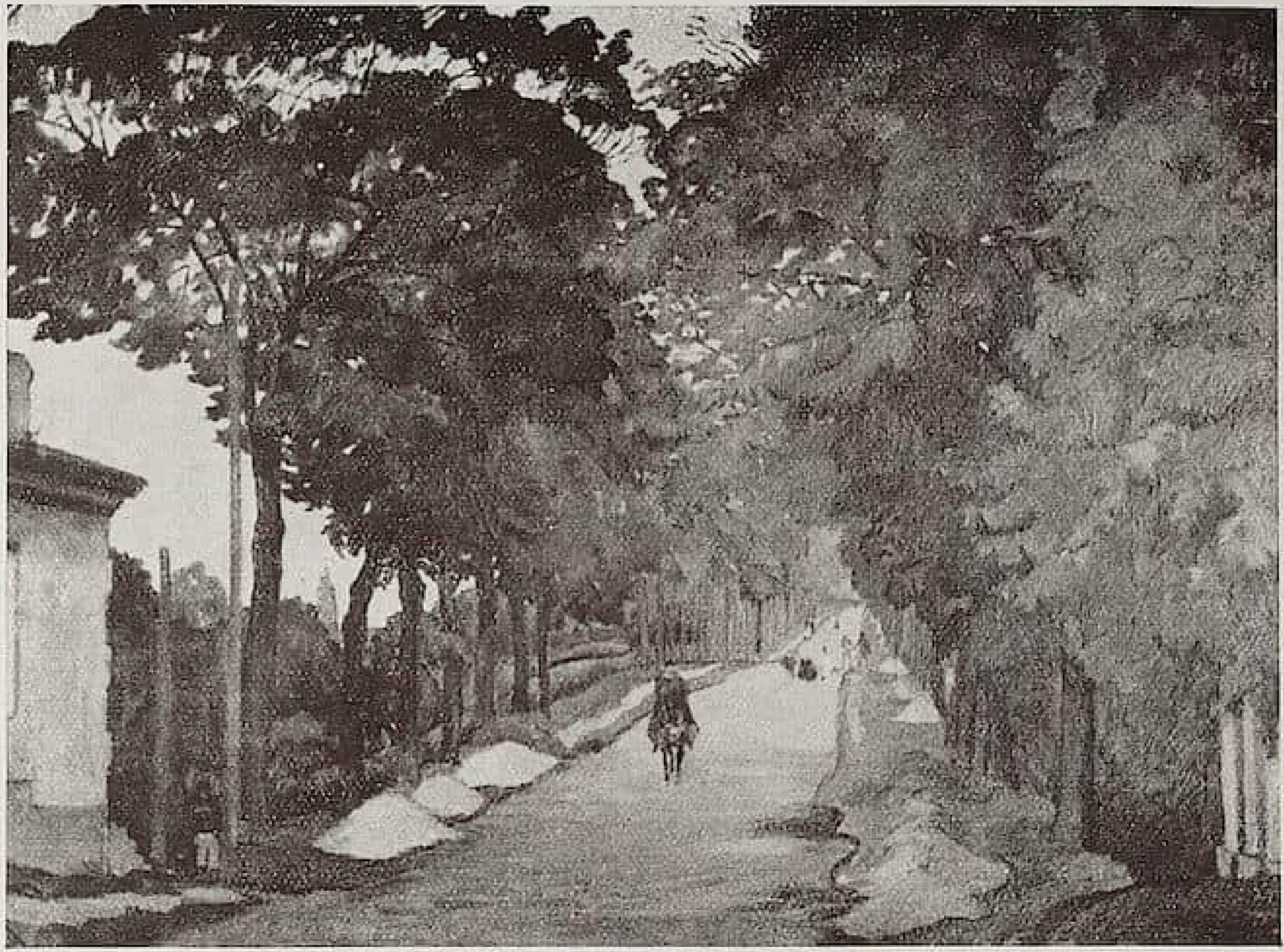
Die münchnerische Herkunft seiner Malerei ist unverkennbar. Der Ursprung verrät sich in dem pflegsam Malerischen, durch das gerade die Anfänge ausgezeichnet sind. Der Humus dieser Art des Anschauens und der Ausführung ist die Tradition der schönen Münchner Ateliermalerei; jene oft berufene Überlieferung, die in den fünfziger und sechziger Jahren begründet, in den siebziger Jahren durch Leibl und Trübner zur Vollendung getrieben, in den Schulen der Piloty und Diez gehütet, eingeebnet und weitergegeben worden ist. Das gleichsam Humaniore dieser malerischen Kultur besticht den jungen Adepten. Es muß ihn bestechen — ihn, der da ist, wie er ist. Zu diesem malerischen Element kommt das andere, dem Münchner Wesen nicht minder eigentümliche: Sinn für eine ateliermäßige Regie gegenüber dem Motiv. Ein Bild, das allerdings der Schulzeit nicht mehr angehört, das 1911 entstandene der Vorstadtkomiker, deutet an, was hier gemeint wird. Sollte man bei diesem Bild von Atelier nicht sprechen, so bleibt darin doch die rechte und bewußte Geste des Münchner Malers von alter Schule fühlbar; ein zugleich übermütiges, fast karnevalistisches und doch ernstlich auf Wesentlichkeit gestimmtes Zurechtsetzen der Erscheinung ins Bild. Auf dieser Seite stehen auch frühe Stilleben (etwa der Stuhl mit dem Malkasten). Kunst ist hier die souveräne und auch inbrünstig beflissene Freude des Münchner Malers darüber, daß er, auch er ein Maler in München ist und daß vor ihm so viele waren, die dasselbe gewesen sind; daß neben ihm so viele bleiben, die dasselbe tun. Die Einstellung ist — mit einem Schlagwort bezeichnet — ungebrochen ästhetisch; ein gutes Kapitel jenes oft fatalen, dennoch oft wesenhaften und produktiven Renaissancegeistes, der das Malen und Gebaren auch der bedeutsamen Münchner Maler zwischen Jahrhundertmitte und Sezession — selbst den Künstlergeist Trübners und des frühen Leibl — beflügelt hat. Die Einstellung, bei der Nachrenaissance der Spezialisten (namentlich Lenbachs) buchstäblich, wird bei anderen freier; ihre Renaissance ist die heidnische Freude am beau morceau de peinture und an der einigermaßen artistisch zugespitzten Zweckgebärde der Gegenstände. Die Naivität dieser Einstellung hat noch den Anfang des Jahrhunderts in Bann und Gewalt. Noch ersättigt sich die Malerei an sich selbst, an ihren Pasten, an ihrer Üppigkeit und Schöne, der Maler an der Weiblichkeit des Malerischen. Der Maler fühlt sich mit einem seitdem abgeschwächten oder verlorenen Gewerbsstolz als blanker Maler und sucht noch kein au delà. Leben, das dieser Malerei entspricht, vollzieht sich in pokulierenden Cenakeln, improvisierten Komödien, Faschingsfesten, allerlei witzigen, mitunter äußerst gelungenen und dann auch heute, unter sehr anderen Verhältnissen, unvergessenen Allotria. Dies alles freilich nie ohne die Voraussetzung eines angestrengten Arbeitens, dessen Bewegungen, mögen die Gelenke von Hemmungen auch noch leidlich frei bleiben, zuweilen schon in die Schatten der Zweifel, der Verstimmung, auch der gesteigerten Verpflichtung hineinreichen.

Daß der Schüler den Gepflogenheiten des Meisters entgegenarbeitet, daß er von Anbeginn auf eine tonige Primamalerei erpicht ist, während der Lehrer altmeisterlich eins aufs andere setzt, eins ins andere treibt, dies ist an der werdenden Scheidung der Generationen und Zeiten das Wenigste. Die Schwierigkeit liegt hier: daß gefühlt wird,



Max Unold. Vorſtadtkomiker. 1911.

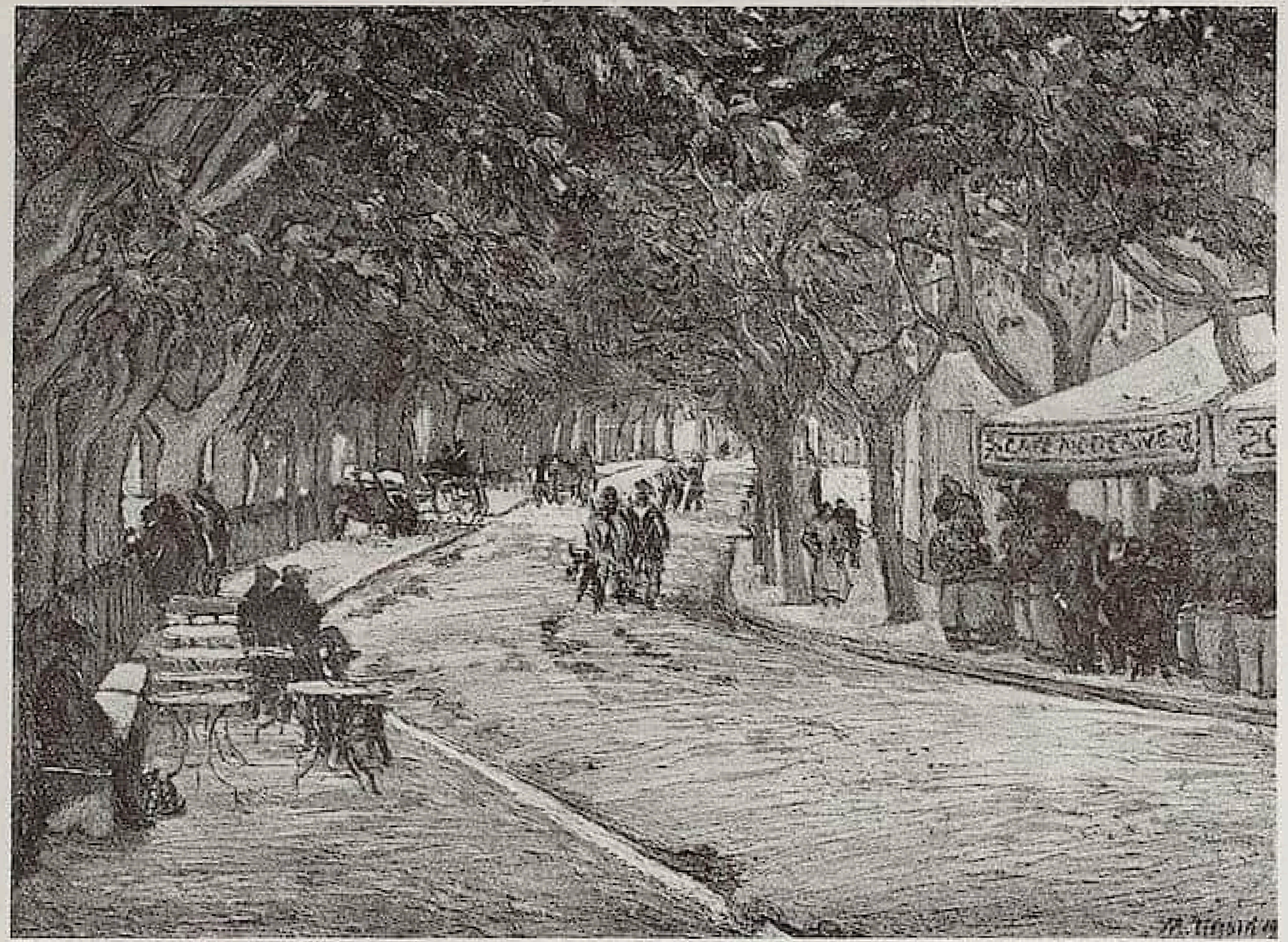
es komme wohl auf eine andere Form überhaupt — und wahrſcheinlich auf einen anderen Inhalt des Daſeins an. Der junge Maler verſäumt das akademiſche Atelier. Die akademiſche Kategorie ſcheint ausgeſchöpft. Er malt zu Hauſe Bildniſſe und Stillleben: begierig nach Unmittelbarkeit. Wo ſind unſere Dinge? Wo unſere Inhalte? Bildnis, Stilleben, Landſchaft — wohl. Aber es ſcheint auch auf etwas mehr anzukommen; auf etwas, das dichter, körperlich und geiſtig maſſiver wäre wie etwa das Jahr 1910 oder 1911; das ſtärkere Subſtanz beſäße; ſtärkere Bedeutung ausſpräche. Der Maler, vom philologiſchen Kenner und Liebhaber unterbaut, kommt an Rabelais, illuſtriert den Gargantua. Nicht ohne Kunſtgewerblichkeit im Holzſchnitt — dies iſt nun einmal die Fatalität des Moments; aber dahinter rührt ſich der Anſpruch auf einen geiſtigeren Standpunkt des Künſtlers. Das glühende Jahr 1911 bringt eine Reiſe in die Gegend von Bordeaux. Eigentümlich genug, daß dieſem Menſchen die franzöſiſche Provinz näher iſt als die Hauptſtadt. 1912 wird die Fahrt in die Sonne und in die



Max Unold. Die Straße nach Libourne. 1911.

Trauben wiederholt: sie führt den Maler nach Saint Gilles in der Provence. Sein Sommer 1913 geht in den Spuren des Tartarin: der Maler sitzt und streunt in der Gegend von Tarascon. Zwischen diesen hohen und hellen Fermaten liegen, fast beiläufig, im Verhältnis dunkler, die ersten Erfolge in der Heimat: erstes Ausstellen in der Sezession 1912; Buchillustrationen zu Candide, zum Schelmuffsky, zu allen deutschen Schwänken. Die gotische Neigung des Kernschwaben zum Grotesken, zum Chimärischen wird von der heißen Sonne des französischen Südens und vom süßen Brand des französischen Weins nur ausgekocht. So sind vordem schwäbische Landsknechte auf wärmeren Boden geraten: häßlich, mit Charakter überlastet, voll von burleskem und sentimentalem Trieb des Geistes, hitzigen und schweren Bluts, zähen Fleischs, gefressen von der Sehnsucht, leichter zu sein, begierig nach Tanz und Frauen, tüchtig im Trunk, aber (da sie eben noch gute, nicht üble Deutsche gewesen sind) im Grunde unabänderlich und im fremden Strahl zwiefach sie selbst, lebendige Verwandte der großköpfigen Unholde an heimischen Kirchen.

Dann geht die Barriere zwischen Deutschland und Frankreich nieder. Der Krieg zerreißt die fahrbaren Wege, füllt Löcher mit Leichen. Der Maler muß in die Kaserne und ins Feld. Ihm, der mit diesen Dingen von sich aus weniger als nichts zu tun hat, werden schauderhaft drei Jahre aus dem Fleisch und Geist geschnitten. Das letzte Jahr erst läßt ihm halbe Ruhe. Er bucht sogar einen Gewinn: die Erkenntnis ostjüdischen Lebens in Galizien. Ihm bleibt die Zeit, einiges zu malen und zu zeichnen. Ost-

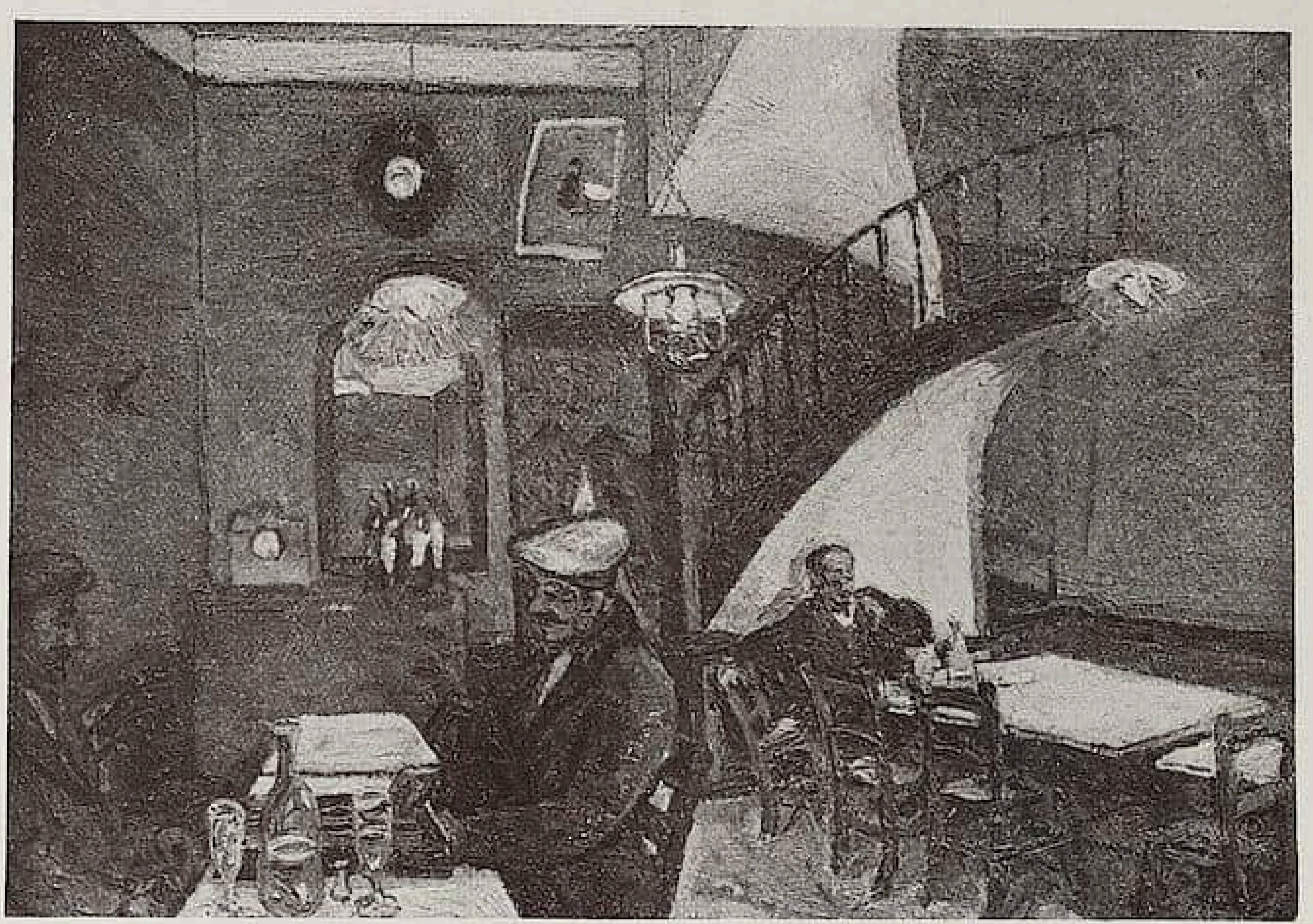


Max Unold. Straßenbiegung. 1915.

jüdische Bilder entstehen, ostjüdische Zeichnungen; Zeichnungen zur „Judenbuche“ der Droste-Hülshoff als das beste der illustrativen Werke. In der Bitternis des Krieges entstehen — reiffte Arbeit des Holzschneiders Unold, rassige Umdeutung noch des Gotischen ins Moderne, die den mit dem fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert korrespondierenden Graphiker und Menschen sehr kennzeichnet — die Stöcke zu Flauberts „Julian“.

Zwischen der Arbeit des Friedens und den Parerga des Kriegsdienstes liegt aber eine bedeutsame Caesur: fast einer Bekehrung ähnlich eine Reihe von Mosaiken für das Kurhaus in Wiesbaden.

Metanoia, Sinneswandlung, die schon (selbstverständlich) im Motiv sichtbar wird. Der frühe Unold hat die Stoffe des Münchner Malers gemalt: Dinge, deren Hintergrund immerhin das Atelier geblieben ist. Aus den Illustrationen schwingt sich eine Brücke. Sie steigt. Ihr Scheitel sind die Mosaiken. In ihnen wird dargestellt: Fischfang; Ernte. Möglich, daß der Auftrag ein halber Zufall war. Sicher, daß der Künstler für sich mehr daraus gemacht hat als einen Zufall. Auftrag, Technik, Gegenstand, Gesinnung wachsen zu einem Erlebnis zusammen. Das Leben nimmt eine Biegung. Es geht um eine Ecke. Zu viele Voraussetzungen klammern diesen Mann an ein Weltbild und an eine inwendige Lebensart, die komplizierter sind, als die Positivität etwa einer christlichen Frömmigkeit es wäre. Aber der Weg führt ihn, den Macher der Mosaiken, in eine Gegend, der das Nazarenische benachbart ist. Ein Luftzug weht herüber: weckend



Max Unold. Französisches Café. 1914.

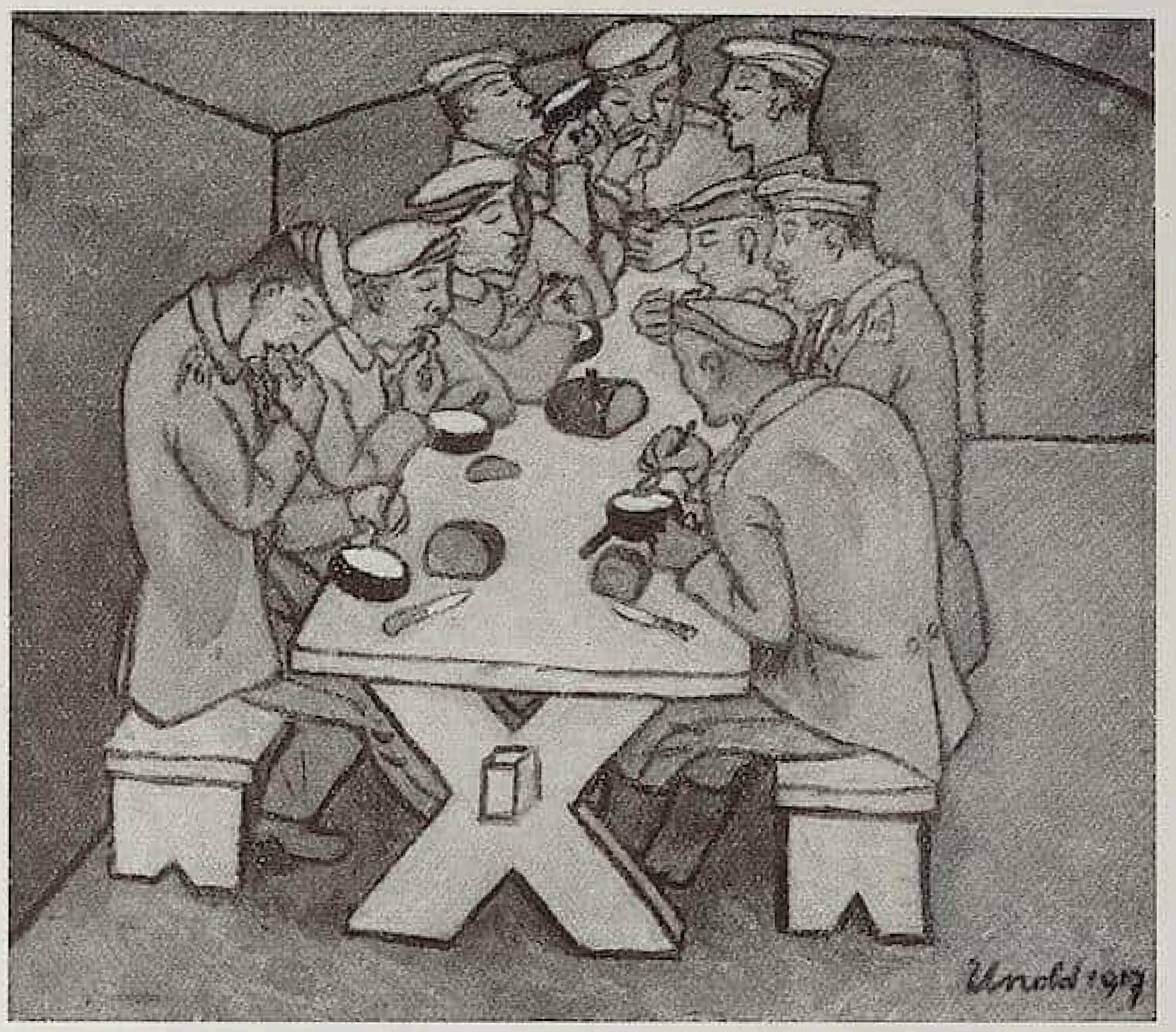
nicht, aber beunruhigend — auch helfend. Der Vordergrund der Geschichte ist einfach genug. Ein Maler sucht den Stil aus dem Mittel. Aber damit ist es bei einer in die Tiefe gebauten Natur, bei einer Natur, die erst in ihren Schächten und Stollen gültig wird, wahrlich nicht getan. Die Aufgabe wird entweder abgelehnt — oder aus ihr wird eine neue Situation gefolgert. Dies Zweite geschieht. Daß noch kein dogmatischer Standpunkt gefunden werden kann, ist dem aus der schönen Relativität der Münchner bella pittura stammenden Maler Schmerz genug. Daß er eine Aufgabe findet, die ihm die Notwendigkeit einer Orthodoxie klar macht, ist gleichwohl sein Gewinn.

Die Dinge, die fortab geschehen, sind der Roman einer gepeinigten Seele. Dieser Roman ist doppelt bitter, weil er nicht auf der mittelsten Achse des Lebens geht, sondern nur parallel zu ihr; in gleichnishafter Gestalt; nicht als Original, sondern in einer Art von Übersetzung.

Die Ecke ist umschritten. Es geht darum, dem relativen Verhältnis des jungen Malers zur Welt, das leicht produktiver, auch glücklicher sein konnte, weil es hemmungsloser, ahnungsloser war, ein absolutes Verhältnis entgegenzusetzen. In einem Wort: es geht um ein System, um eine Orthodoxie anstatt des Malerischen. Orthodoxie erfüllt sich nur am Metaphysischen. Metaphysisches erfüllt sich nur am Religiösen. Dies alles ist noch einzusehen — ist eingesehen. Aber nun erhebt sich die Schwierigkeit: um das Eingesehene zu realisieren, müßte man aus geläufigen Bedingungen heraustreten. Es wird zugemutet: aus dem Labyrinth übernommener, sogar zum Naturell gehörender psychologischer Voraussetzungen hinauszufinden und in die Klarheit eines ebenmäßigen

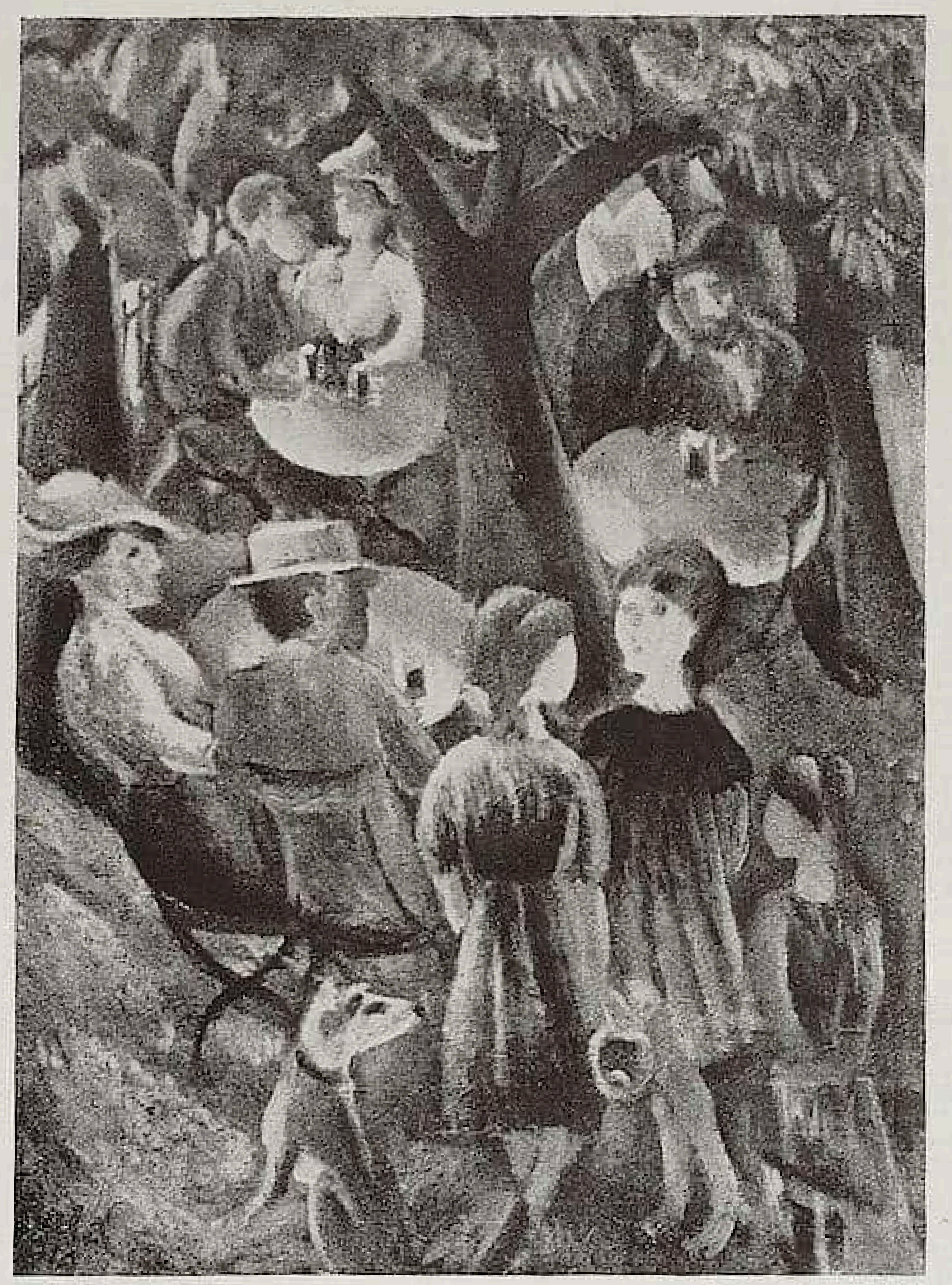
Max Unold. Mosaik. 1915.
Neues Museum Wiesbaden.

Raums von nicht mehr psychologischer, nicht mehr die Nerven berührender, sondern objektiver, also göttlicher Atmosphäre und Struktur hineinzuschreiten. Dies ist die Zumutung, die wenige von uns erfüllen können; zumal, da die Erfüllung nicht allein von der Anstrengung des einzelnen, sondern von der Sympathie des Schicksals abhängt. (Die Theologen sagen: von der Gnade.) Unold: sein dogmatisches Bedürfnis vermag es nicht, sich im Religiösen zu realisieren. Abgedrängt, exiliert, unselig realisiert es sich in zähen Kämpfen um eine künstlerische Norm. Zuvörderst versucht er sich — nachdem das nur Malerische erstmals überwunden ist — mit der Schärfe der Kontur. Dann halluziniert ihn der Begriff der Fläche auch mit allen anderen möglichen Versuchungen. Der Kontur, den rhythmisierenden Linien folgt eine

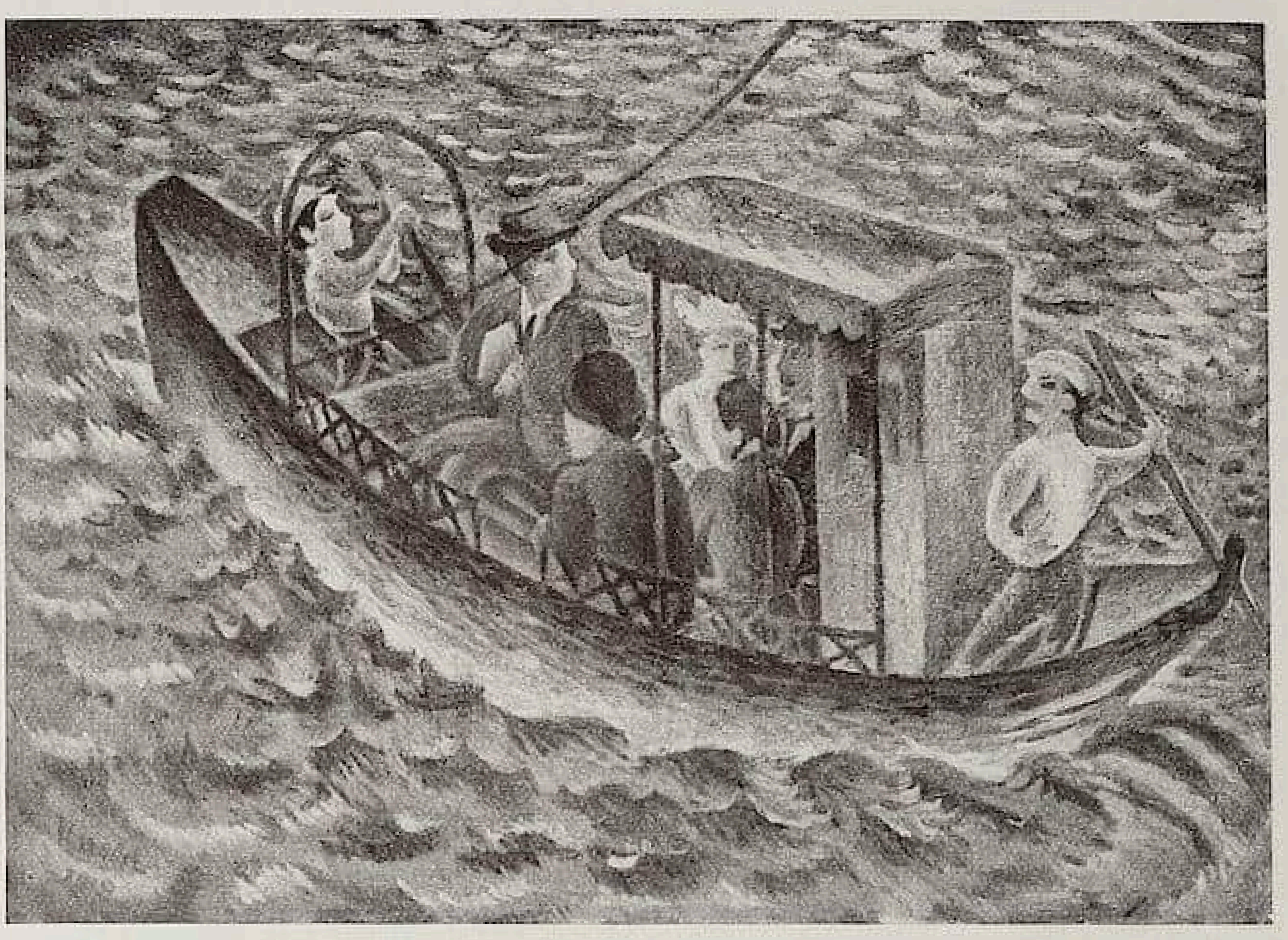


Max Unold. Essende Soldaten. 1917.

Methode des farbigen Aggregats, eine Ordnung der bunten Partikeln. Er denkt ein vollkommenes System der Übersetzung des Räumlichen ins Flächige durch die Farbe aus und arbeitet mit der leidenschaftlichen Unbedingtheit eines Gläubigen nach dieser Theorie. Nach einer Theorie, deren Richtigkeit kaum zu bezweifeln ist — um so weniger, als die hier auf dem Weg persönlichster Bemühung wahrgenommenen Phönomene schon von Lionardo und anderen erörtert sind. Allein was ist eine Theorie von Hell und Dunkel, von Kalt und Warm im Verhältnis zur geistigen Bedeutung eines Bildes? Was besagt sie über den Wert einer künstlerischen Vorstellung? Was über Erfindung und — was über Vollzug? Endlich: was besagt sie gar über die Wendung des Künstlers zum metaphysischen Gesicht der Dinge — eine Wendung, die auch dem Maler und Zeichner Unold seit dem Neubeginn der Arbeit im letzten Jahr des Kriegs wahrhaftig gelungen ist? Soviel wie die Lehre vom goldenen Schnitt oder von der Perspektive über den Wert der Kunst des Dürer oder des Pacher besagt. Jenes Theoretische ist wichtig, weil es das Handwerk reinigt, ihm eine Art von beruhigender Klassizität verleiht. Es ist wichtig, weil es dem Hang des Humanisten Unold zur Feinheit einer Doktrin entspricht und die Federn seines in der Gesamtstruktur der Persönlichkeit stark betonten Intellekts in Schwingung bringt. Es ist wichtig, weil es Parabel einer Dogmatik ist — einer Dogmatik, deren eigentlichster Bezug höher, viel höher weist als in die Höhe einer noch so vollkommenen und klaren Theorie der Malerei. Ein Malen, das vordem naiv be-


Max Unold. Biergarten. 1919.

Max Unold. Die Straße. 1919.



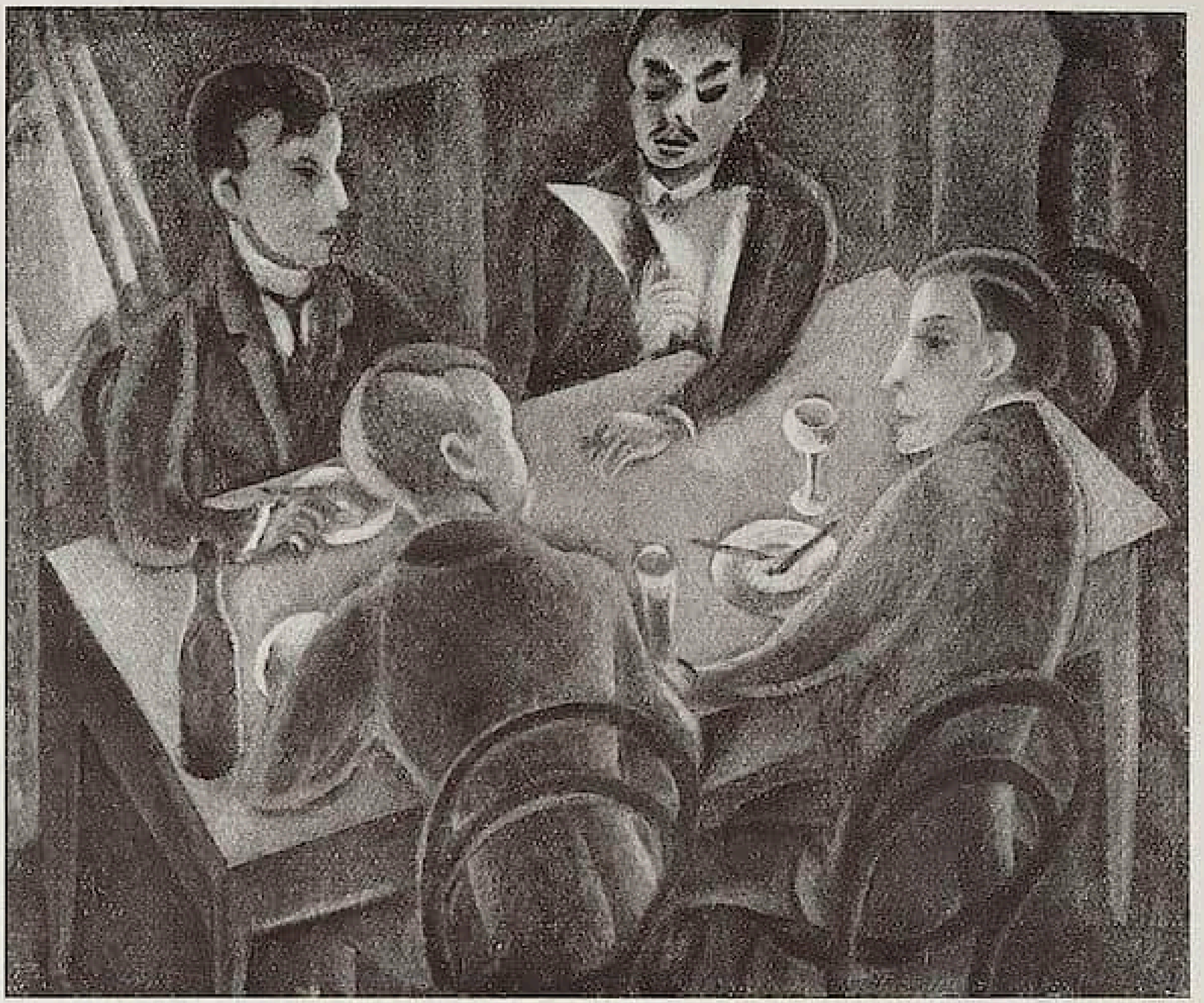
Max Unold. Die Fähre. 1919.

Max Unold. Der Flußhafen. Aquarell. 1919.

Max Unold. Äpfel in blauer Schale. 1920.

trieben wurde, zur Reinheit einer Rationalität durchzuläutern und also endlich doch wieder nur beim Malen anzukommen: dies konnte aber Zweck und Sinn der Wandlung nicht sein.

Oder doch? In einem ganz besonderen Sinne dennoch: ja. Malerei bleibt schließlich Malerei, und solange sie betrieben wird, muß sie mit den Mitteln, nach den Regeln der Malerei betrieben werden. Diese Mittel zu begreifen, diese Regeln auszusprechen, steht dem Maler wohl an. Aber ein guter Geist mag ihm raten, das Andere, Höhere im Unausgesprochenen zu lassen. Dies Höhere nicht zu bereden, ist mehr als der Takt des Künstlers — ist seine Notwendigkeit, sein Verhängnis. Darum: es kann einer von Kalt und Warm, von Hell und Dunkel reden: ihn wird nichts hindern, unter diesen Worten einen Widerschein des heiligen Geistes zu malen, wenn nur die Taube unbeschworen am Fenster vorüberfliegt. Die Bescheidung kehrt sich am Ende der Geschichte zu einem Vorspiel des Glückes. Die Alten haben, dieweil sie malten, auch nur von Malen geredet und das Malen getan; doch ihre Bilder sind mehr geworden als ein Stück Malerei. Sie haben auch kaum mehr gemalt, als das Sichtbare. Die Welt dieser Frommen ist unsäglich konkret. Es kommt also offenbar auch im Motiv auf nichts anderes an, als darauf, konkret zu sein. Demnach zu malen, was in einer Ecke eben als das Wirkliche unserer Tage da ist: Soldaten, galizische Männer und Mädchen, ein Cenakel von Freunden (ein kleineres nun); ein Liebespaar in Anlagen; Kinder, die spielen; Land-



Max Unold. Im Restaurant. 1919.

schaft, Trams und etwa auch, äußerstens, eine Gondel, die aus dem Wirklichen nach der Cythere eines ohne Prätension Dichtenden fährt. In diesem Sinn für das Wirkliche und Dingliche ist vollends eine konstante Größe enthalten, die den Schrei des Expressionismus überdauert und ihn heute schon — soll das üble Wort unvermeidlich sein — als die modernere Einstellung überholt hat. Besinnung, die den an Überlieferung reicheren Boden Münchens vor nördlicheren Intransigenzen auszeichnet. Das Geheimnis der Form aber ist dies: daß sie weiter trägt, als sie beansprucht. Sehr einfach und sehr sonderbar: während Form sich mit dem Ding und mit sich selbst, den eigenen Verpflichtungen beschäftigt, hat das Wunder Zeit und Gelegenheit, sich auf ihr niederzulassen. Es kommt, wenn es nicht gerufen wird; kommt und faltet in leise abebbendem Flug die schönen Flügel zusammen; das Innere der Flügel verhehlend. So wäre dieser Maler nun vollendet? Ach nein. Noch sind ihm Welt und Leben nicht ins Lot gekommen. Eine Offenbarung ist ihm nicht gegeben — ihm, dem in der Dämmerung einsam Wandelnden, den gnomische Häupter über kindlich schmalen Leibern und Gliedern in einen rührenden Ringelreihen nehmen. Wäre jene, so hätte auch er vielleicht die Fülle. Vielleicht; denn die Grenzen seiner persönlichsten Kraft sind noch nicht ausgemessen, und auch dies müßte geschehen.

Es ist noch Zeit, zu warten. Er könnte von den Schwaben sein, von denen gesagt ist, daß sie nach vier Jahrzehnten erst anfangen.

Max Unold. Die Männer (aus den „Oſtjüdiſchen Bildern"). Lithographie. 1918.

Jetzt lebt er hin: fleißig wie die Biene, Metrum gebend wie ein Poet, müßig wie der Silen, trüb bis zur Melancholie und ſchwärmend im Wein — glänzend dann, ſtrahlend im bleichen Geſicht, das immer die Farbe des Kellerbewohners hat, waghalſig auf nächtlichen Dächern und unfehlbar im Tritt wie der ſchwindelfreie Somnambule; auch wunderbar beredt.

Redet er dann, ſo erwacht in unſeren Reihen Erinnerung an das Sympoſion. Gegen den ſokratiſchen Wulſt ſeines Geſichts „iſt unſer Pfiff dann nichts, denn wie viel einer nur will, ſo viel trinkt er aus und iſt doch nicht leicht berauſcht". Und wird er nicht „jenen in Werkſtätten der Bildhauer aufgeſtellten Silenen ähnlich, welche die Künſtler mit Flöten und Pfeifen zieren, die aber, wenn ſie nach beiden Seiten geöffnet ſind, inwendig Bildſäulen von Göttern tragen?" Auch dies: „Ob jemand, wenn er ernſthaft war und ſich öffnete, die in ihm befindlichen Götterbilder geſehen hat, weiß ich nicht. Ich aber habe ſie geſehen."

Der Morgen kommt. Die Tür des Reliquiars wird gesperrt. Die Büste wird stumpf. Die Arbeit, das gemalte und gezeichnete Werk wird durch Stunden und Tage der Unscheinbarkeit getragen. Nicht Heide, nicht Christ. Ein Mensch auf der ewigen Kante zwischen Neuzeit und Mittelalter, zwischen Erde und jüngstem Gericht und dermaßen sein Leben zwischen Desperation und Ausgelassenheit verlängernd. So trägt er am Schicksal der Zeit, und seine Bilder seufzen dem, der sie hört. Unauffällig, schier anonym, sachlich und dennoch ex voto sind sie da; unwesentlich oft dem lieblos Vorübergehenden; fremd, auch unerfreulich dem Andersgesinnten; voll von Anstand, rührend, wert und gut dem Nachbar ihrer Armut, ihres Gewissens, ihrer geräuschlosen Vollendung und ihrer im Grunde so heißen Hoffnungen.

Max Unold. Nächtliches Liebespaar. Zeichnung. 1920.

DER KUNSTSAMMLER

Von Sammelwesen und Kunstereignissen

Der neue Rembrandt

Von HARRY DAVID
Mit einer Abbildung

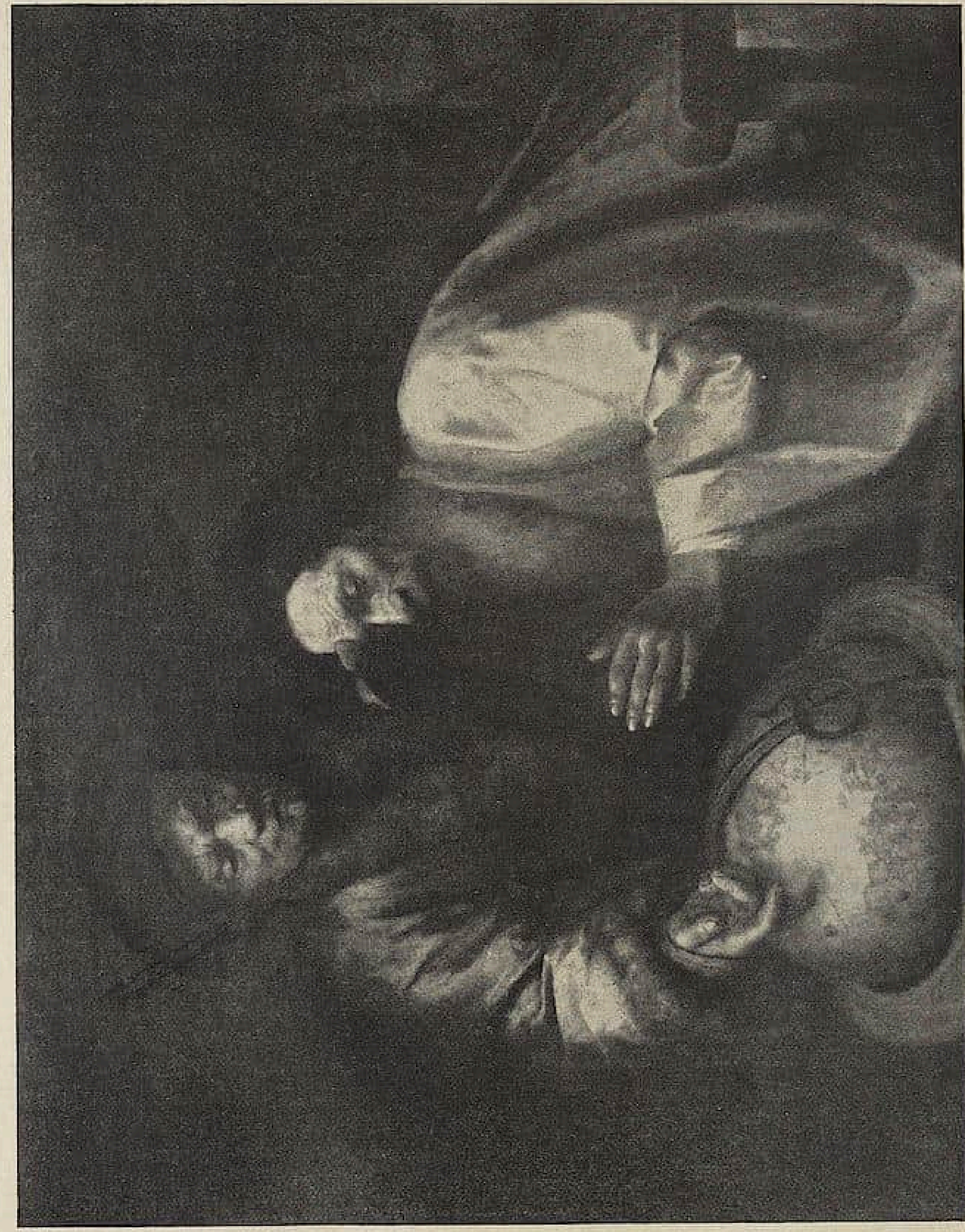
Diesmal handelt es sich nicht um eine kunsthistorische Entdeckung im üblichen Sinne. Denn das Bild der beiden Philosophen Demokrit und Heraklit[1] steht bereits im Kataloge von Smith vom Jahre 1836 unter Nr. 156 als Rembrandt beschrieben und zwar im Besitz derselben Familie West in Aleote (England), die es bis zu Beginn dieses Jahres besessen hat. Auch Hofstede de Groot hat es in seinem Verzeichnis der Rembrandt-Werke aufgenommen (216^{b}) und bis zum Jahre 1750 zurück verfolgt, wo es in Amsterdam als Rembrandt „Zwei Philosophen einen Erdglobus studierend" für 100 fl. versteigert wurde. Wenn das Bild trotz seines Namens und seiner 170jährigen Geschichte bei Christie nicht mehr wie £ 5800 aufbrachte, so ist das der grauen Firnisschicht zu danken, die das Bild als Originalarbeit Rembrandts zweifelhaft erscheinen ließ.

Die Reinigung durch de Wildt im Haag zerstreute fast alle Bedenken und gab dem Bilde den milden Goldglanz zurück, den eigentlich nur Rembrandt zu schaffen wußte. Die beherrschende Figur des Bildes, der Philosoph Demokrit trägt die Züge des 1654 verstorbenen Bruders Rembrandts Adriaan. Wenn das Bild, wie wir unten sehen werden, um 1660 anzusetzen ist, so hat Rembrandt das Bild seines Bruders nach seiner Erinnerung, nach Zeichnungen oder Porträts gemalt. Die Ähnlichkeit mit dem Berliner Porträt mit dem Helm ist jedenfalls schlagend. Dieser Demokrit steht in grauviolettem, mit braunem Pelz verbrämten Mantel vor einem am Boden stehenden Erdglobus. Während seine Rechte lebhaft hinweisend auf diesem ruht, spricht er eindringlich zu dem neben ihm sitzenden, trauernd über die „Weltkugel" gebeugten Heraklit, der mit seiner Linken in edler Geste die Ausführungen Demokrits zu dämpfen scheint. Seine Rechte führt den Zipfel des rotbraunen Kopftuches an das tränende Auge in der Art, wie wir es von Rembrandts „Saul" im Haag kennen.

Der Globus erinnert an jene asketischen graugrünen „Vanitas"-Stilleben jener Zeit, die mit Globus, Buch und Totenkopf eine schroffe Abkehr bildeten von jener Farbenpracht und üppigen Lebensfreude, die sich in den mit Wein, Früchten und Blumen überladenen Bildern eines de Heem und anderer spiegelte. Dieser, dem barocken Zeitalter so eigentümliche Gegensatz liegt auch unserem Bilde zugrunde. Der „weinende und lachende Philosoph" waren schon oft vor Rembrandt dargestellt worden. Heraklit „weinend", weil Krieg und Elend nie von der Erde verschwinden würden, denn der Streit sei der Vater aller Dinge. Demokrit, der „Lachende" dagegen bewahrt seine Heiterkeit in der Erkenntnis, daß der Kampf um irdische Güter doch nicht glücklich mache. Psychologisch interessant ist es nun, wie der damals vom Unglück verfolgte Rembrandt sich in diesem Bilde mit voller Überzeugung zur optimistischen Weltanschauung bekennt.

[1] Jetzt bei J. Goudstikker, Amsterdam.

Rembrandt.



Zwei Philoſophen einen Erdglobus ſtudierend.

Wenn er hier aus verständlichen Gründen auch kein Selbstporträt geben wollte, so hat es doch seine besondere Bedeutung, wenn er den ihm so ähnlichen Bruder, wenn er hier Blut von seinem Blute gemalt hat. Dieser Kopf ist, ganz abgesehen von jeder Ähnlichkeit, wundervoll individuell durchgearbeitet. Die durchfurchten Züge sind die Niederschrift eines arbeitsreichen und schwergeprüften Lebens; Selbstzucht und entschlossene Lebensbejahung sprechen aus der Führung der Brauen und dem energischen Nasensattel zwischen den Augen. Aber ist es ein „lachender" Philosoph? Man denkt unwillkürlich an Rembrandts grinsendes Selbstporträt aus seinen letzten Lebensjahren (Sammlung Carstanjen in Berlin). In diesem Gesicht hier lacht nichts, aber auf der rechten Gesichtshälfte zuckt um Nasenflügel und Mundwinkel ein ganz leises, maliziöses Lächeln: das Lächeln des Philosophen! Man mache den Versuch, eine der beiden Gesichtshälften auf der Abbildung zu bedecken und man wird über den finsteren Ernst der linken und die Heiterkeit der rechten erstaunen — ein interessanter Einblick in die künstlerische Tektonik des menschlichen Gesichtsausdruckes. Dieser Demokrit ist eben kein lachender, griechischer Philosoph, sondern der Rembrandt, der sein junges, schönes Weib verloren, den seine Gläubiger von Haus und Hof vertrieben, der seine stolze Lebensarbeit verkannt sah — und der dennoch den Mut gefunden hatte, weiter zu arbeiten, nicht wie es die Menschen wollten, sondern so wie es ihm seine künstlerische Überzeugung vorschrieb. Diese Lebensmaxime trägt jener Rembrandt-Demokrit etwas resigniert in heiterer, ruhiger Abgeklärtheit dem schluchzenden Heraklit vor, dessen graubärtiger Patriarchenkopf zu typisch ist, um besonderes Interesse zu erwecken. Sein Pessimismus hält sicher nicht stand vor der optimistischen Weltanschauung Demokrits, dessen scharf geprägte und zeitgenössisch modern empfundene Persönlichkeit unbedingt die geistig überragende ist. An diesem Übergewicht kann auch der herrliche goldgelbe, mit orangebraunem Kragen besetzte Mantel nichts ändern, der in großzügigem Faltenwurf die würdige Greisengestalt Heraklits umwallt. Dieses matte Goldgelb überstrahlt das ganze Bild und findet seinen Gegenklang in dem Silberton des violettgrauen Pelzmantels Demokrits, der mit rostbraunen Schatten abgetönt ist. Der braune Pelzbesatz seines Ärmels läßt als Manschette noch ein Stück des gelben, in rot verlaufenden Untergewandes hervorblicken. Das seidige Grüngrau des Globus vermittelt den Übergang. Das höchste Licht spielt zwischen der goldgelben Schulter und der pergamentfarbigen Stirn Heraklits und bedingt, über dessen Arm und den Globus zu Demokrit hinüberlaufend, die Gesamtkomposition des Bildes in Form eines sphärischen Dreiecks.

Das Vorwiegen des Gelb, welches häufig zu orange und rot gesteigert ist, erinnert an den „Homer" im Haag, während die Karnation und die körnige Konsistenz der Farbe in die Nähe der „Staalmeesters" weist. Um jene Zeit, um 1660, ist nun Aart de Gelder bei Rembrandt in die Lehre getreten, und man könnte geneigt sein, einen Augenblick an diesen Meister zu denken. Das Gelborange ist charakteristisch für ihn, seine später so bezeichnende dünnstrichelnde Pinselführung ist in seiner Jugend zuweilen sehr rembrandtisch gewesen; Rembrandts Bruder hat er einmal in dem Münchner Porträt dargestellt und schließlich werden in de Gelders Nachlaß-Inventar einmal ein „Heraklit" und ein andermal „Zwei Philosophen" erwähnt. Man könnte noch viel mehr Momente für de Gelder aufzählen, aber sie würden doch nicht genügen, an der Autorschaft seines Meisters zu zweifeln. Ein Wurf wie diese beiden Philosophen ist Aart de Gelder niemals gelungen.

Frühes Delft

Mit einer Abbildung | Von O. RIESEBIETER-Oldenburg

In meinem Aufsatz „Frühes Delft“ im Jahrgang 1917 dieser Zeitschrift S. 341 ff. habe ich auf eine Gruppe von Fayencen aus der Frühzeit von Delft hingewiesen, bei denen sich, entweder auf den breiten Rand beschränkt, oder die ganze Fläche bedeckend, mageres Rankenwerk mit grotesken Motiven findet, das wie ein ins Zierliche verwildertes Groteskenornament der Patenezzi-Majoliken von Urbino aussieht.

Die geringe Zahl dieser sehr seltenen Fayencen läßt sich jetzt durch drei Stücke ergänzen, die im Versteigerungskatalog der Firma Frederik Muller & Co., Amsterdam (Kollektion V . . ., Haag. Versteigerung 26. November 1919) abgebildet sind.

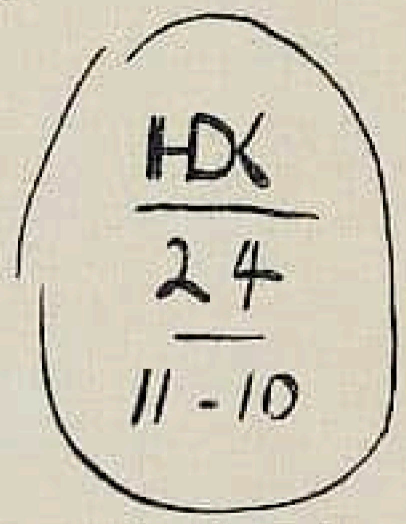
Zwei kleine Schüsseln (Abb. 447 das.) gleichen stark den von mir a. a. O. unter 1—4 abgebildeten Stücken. Im Rundfeld des Spiegels befindet sich ein Amor in Landschaft.

Wichtiger dagegen ist eine 30 cm große Schüssel (Abb. 430 des Versteig.-Kat.), die folgendermaßen beschrieben wird:

„Plat creux à decor jaune, vert et brun influencé par la faïence d'Urbino. Médaillon à figurine d'amour, entouré d'un semis de fleurs et de feuillage, avec des têtes ailées de cherubins. Marli à galon jaune rayé. Au monogramme de Hendrik de Koning.“

Diese sehr interessante Schüssel, welche ich hier in der Abbildung[1] wiedergeben kann, liefert uns den wohl schlüssigen Beweis für den holländischen Ursprung jener frühen Gruppe.

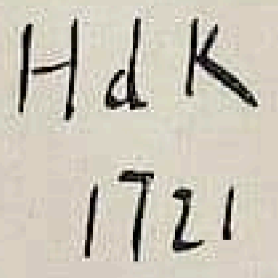
Sie ist auf der Rückseite bezeichnet



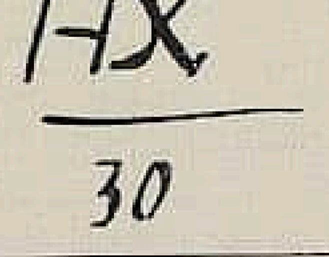
Aus der Umrahmung der Marke spricht die Erinnerung an die italienischen Vorbilder.

Die Versteigerungsfirma schreibt die Marke Hendrik de Koning zu.

Dieser war zusammen mit seinem Bruder Gillis de Koning nach Havard, Histoire des Faiences de Delft, Bd. II, S. 243, als Söhne und Erben von Willem de Koning im Jahre 1721 Inhaber der Fabrik de Dubbelde Schenkkan in Delft. Manche ihrer Erzeugnisse, sagt Havard, nähern sich denen der Gebrüder Pynacker und zeigt dieses auch eine von ihm abgebildete Vase. Ende Dezember 1729 heiratete Hendrik de Koning. Im Jahre 1759 leitete er noch die Fabrik. Als Marken der von ihm allein bezeichneten Stücke sind bekannt



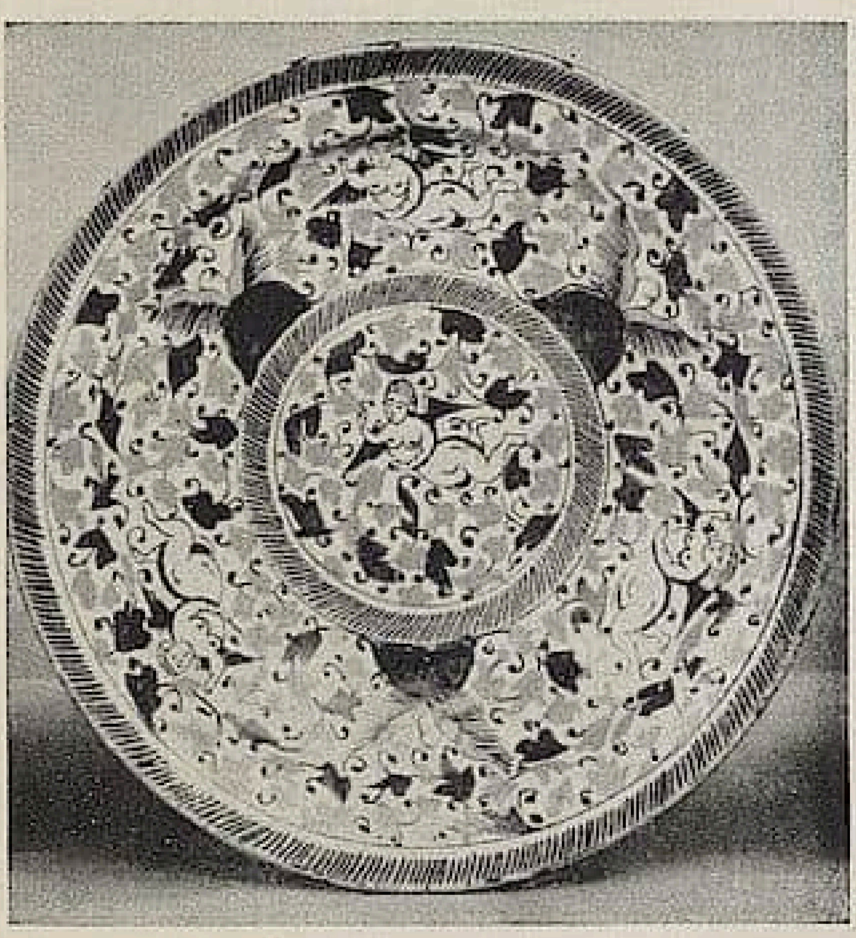
und



[1] Die Abbildung und Bezeichnung verdanke ich der Firma Frederik Muller & Co.

Es dürfte doch wohl berechtigten Zweifeln nicht unterliegen, daß darnach tatsächlich auf der Schüssel die Signatur von Hendrik de Koning vorliegt und die Zahlen zu lesen sind: 11. Oktober 1724. Der gleiche Duktus des Namenszuges und die für die Delfter Werkstätten immerhin seltene Vermerkung der Fabrikationszeit sind zu sehr beweisend. Dem Stil der Malerei nach würde man die Entstehungszeit der Schüssel allerdings um 100 Jahre früher anzusetzen haben. Man kann dann nur annehmen, daß in einigen Delfter Werkstätten die Überlieferung der Malerei der Frühzeit sich wach gehalten hat und daß dann und wann einige Künstler die ursprünglichen — italienischen — Vorbilder noch einmal wieder benutzt haben. Für die spätere Zeit mag auch das Grün sprechen, das bisher bei Schüsseln dieser Gruppe nicht bekannt war.

Ist dieses richtig und stammt das Stück nicht von einem um 100 Jahre älteren H. D. K. her, dann haben wir hier zugleich den Beweis, daß diese frühe Gruppe von Fayencen in Delft und nicht in Haarlem angefertigt worden ist, wo nach A. van der Willigen, Les artistes de Harlem, S. 358 als „letzter Faiencier“ ebenfalls ein Künstler gleichen Namens, Carel de Cooninck, im Jahre 1705 noch arbeitete.



Delfter Schüssel der Frühzeit.

Die Zeit und der Markt

Kunstpolitik

Russische Kunstpflege

Unter diesem Titel berichtet die in Kunstdingen immer ausgezeichnet unterrichtete Neue Zür. Ztg. vom 19. August wie folgt:

Seit etwa zwei Jahren steht der bekannte russische Maler Igor Grabar an der Spitze der Verwaltung der Kunstsammlungen in Rußland. Grabar hat sich durch wiederholte Ausstellungen seiner Bilder besonders in Italien einen Namen gemacht, und auf Grund früherer Bekanntschaft hat sich kürzlich der italienische Journalist Ugo Ojetti mit der brieflichen Bitte an den Direktor der russischen Kunstsammlungen gewandt, ihm über den derzeitigen Zustand der großen russischen Museen, der Eremitage, der Sammlungen im Kreml, der kostbaren Privatsammlungen und der Denkmäler einen möglichst eingehenden Bericht zu erstatten. Grabar hat der Bitte des italienischen Freundes mit einem ausführlichen Brief entsprochen, in dem er über die Kunstpflege in Sowjetrußland interessante Einzelheiten mitteilt. Fürs erste hatte es sich angesichts des Chaos, das die Revolution und die durch sie bewirkte Zerstörung herbeigeführt hatte, darum gehandelt, den kostbaren Kunstbesitz in Sicherheit zu bringen. Man mußte in den durch Feuer zerstörten Städten die Bilder sammeln, die von Plünderern geraubten Kunstgegenstände wieder herbeischaffen und dazwischen dem ungebildeten Volk zu Gemüte führen, welchen unschätzbaren Wert jene Werke der Kunst und Zivilisation für Rußland hätten. Zehntausende von Kunstwerken wurden damals aus den entlegensten Winkeln des Reiches in die großen Städte gebracht und zu einem einzig dastehenden Kunstmuseum vereinigt.

Nachdem das erst einmal geschehen war, ging man daran, die Werke an die einzelnen Städte zu verteilen und überall städtische Museen zu schaffen, die einen möglichst umfassenden Überblick über die alte und moderne russische Kunst zu geben geeignet waren. Man fertigte weiterhin Kataloge an, verbot die Ausfuhr von Kunstwerken und begünstigte in jeder Weise die künstlerische Forschertätigkeit. Hand in Hand mit dieser wiederaufbauenden Arbeit ging die Sorge, um jeden Preis die altrussische Architektur und Malerei, die Fresken und Heiligenbilder der Kirchen vor dem Verfall zu schützen. Wer vor dem Kriege und der Revolution in Rußland reiste, weiß aus eigener Anschauung, welch unermeßlicher Schaden den Meisterwerken der nationalrussischen Malerei aus dem orthodoxen Glaubenseifer erwachsen ist, der nicht zulassen wollte, daß die Zeit ihren farbenbleichenden Einfluß auf die Heiligenbilder ausübte. Die Bilder sollten immer in leuchtenden Farben prangen und schön aussehen, und in der kleinsten Trübung des Bildes sah man bereits so etwas wie die Verächtlichmachung der Gottheit, die durchaus mit hellleuchtenden Gewändern bekleidet sein mußte. Deshalb wurden alle Freskobilder, Tempera- und Ölgemälde von Zeit zu Zeit neu übermalt, alle gefirnißt, kurz, so vollständig von Grund aus renoviert, daß man selten von ihrer ursprünglichen Schönheit noch Spuren zu entdecken vermochte. — Mit der Beseitigung der Autorität der Kirchenbehörden erhielt die Sowjetregierung und ihr künstlerischer Beirat Igor Grabar endlich freie Hand. Das religiöse Bild ist jetzt vor allem ein Kunstwerk geworden, und die „Kommission für die Erhaltung und die Entdeckung künstlerischer Bildwerke“, die im Mai 1918 ins Leben gerufen worden ist, hat nach dieser Richtung so energisch gearbeitet, daß allein aus der byzantinischen Kunst der Zeit der Herrscher aus dem Hause Komnenos, von der Mitte des 11. bis zum Ende des 12. Jahrhunderts, wahre Kleinodien entdeckt oder, richtiger gesagt, von der bedeckenden Hülle von fünf bis zehn Übermalungen befreit werden konnten. Es handelt sich dabei nach der Versicherung Grabars um Schätze, die dazu angetan sind, das Studium der Geschichte der Kunst jener Zeitperiode auf eine ganz neue Grundlage zu stellen. Die denkwürdigste Entdeckung dieser Art ist die einer Reihe von Fresken aus dem Ende des 11. Jahrhunderts, die das jüngste Gericht darstellen. Diese Fresken, die zweifellos von griechischer Hand stammen, befinden sich in der berühmten Kathedrale des heiligen Demetrius in Wladimir an der Kljasma und sind in der Auffassung den Werken von Torcello (Venedig) auffallend ähnlich.

Bode über die Auslieferung des Genter Altares

Im neuesten Heft der „Berliner Museen“ veröffentlicht Wilhelm Bode folgende Erklärung: „Am 2. Juli mußten die zuständigen deutschen Behörden auf Grund des Artikels 247 des Versailler Friedensvertrags die Herausgabe der zwölf Tafeln des Genter Altars der Brüder van Eyck und der vier Flügelbilder des Löwener Altars von Dirk Bouts an die dafür aus Brüssel gesandte belgische Kommission bewerkstelligen. Der unterzeichnete Generaldirektor der Berliner Museen hatte im besonderen Auftrage des Kaisers für

die beſetzten Gebiete in Belgien und Nordfrankreich die Sorge für die Kunſtwerke in den öffentlichen Sammlungen und Kirchen übernommen und dabei von vornherein öffentlich die Abſicht ausgeſprochen, ſie den Beſitzern durch alle Fährniſſe des Krieges nach Möglichkeit unverſehrt zu erhalten und nach dem Frieden zurückzuerſtatten. Die Ausführung dieſes Auftrags war für Belgien meinem Kollegen Geheimrat Dr. v. Falke und für Nordfrankreich Direktor Dr. Demmler übertragen. So konnte, dank der aufopfernden Fürſorge dieſer Herren, von denen der letztere zum Dank dafür auf die Auslieferungsliſte der alliierten Mächte geſetzt worden iſt, der Beſtand der Kunſtſammlungen in Belgien unberührt erhalten werden, der der Sammlungen in Maubeuge, Lille, Douai, Valenciennes uſw. aus allen Beſchießungen dieſer Städte durch die Engländer und Franzoſen von Ort zu Ort glücklich gerettet und nach dem Waffenſtillſtand ſo gut wie intakt übergeben werden. Die alliierten Mächte haben es für angemeſſen gehalten, dafür der belgiſchen Regierung die zwölf Gemälde der Flügel des Genter Altars der Brüder van Eyck, die gerade vor hundert Jahren durch König Friedrich Wilhelm III. von dem engliſchen Kaufmann Edward Solly käuflich erworben und als Grundpfeiler einer zu errichtenden öffentlichen Galerie dem Staate überwieſen wurden, als Eigentum zuzuſprechen. Außerdem wurden noch die vier Flügelbilder des Abendmahlaltars von Bouts, welche die Pinakothek in München und die Berliner Galerie in den dreißiger Jahren aus Privatbeſitz erworben hatten, dem belgiſchen Staat als Eigentum zugeſprochen, nachdem preußiſche Soldaten aus dem Brande der Peterskirche zu Löwen das Mittelbild mit Lebensgefahr gerettet hatten."

Sammlungen

Jahresberichte

Die Kunſthalle in Hamburg hat den Bericht für 1919 verſandt, der für alle Abteilungen dieſer ausgezeichneten Sammlung bedeutenden Zuwachs verzeichnet. Unter den Werken älterer Kunſt fällt eine gotiſche mittelrheiniſche Muttergottes aus Caſtellaun (um 1450) auf, die mit zu dem Schönſten zählt, was mittelalterliche Plaſtik geſchaffen hat. Bemerkenswert ſind auch die Erwerbungen aus dem 18. Jahrhundert, darunter ein Bildnis der Sängerin Desmatins von R. Tournières und ein charakteriſtiſches Porträt Hackerts von dem wenig bekannten Greifswalder Wilhelm Titel. Auf dem Gebiet der neueren Malerei gehören die beiden Gemälde der alten Bäuerin von Paula Moderſohn mit zu den glücklichſten und bedeutſamſten Neuerwerbungen der letzten Jahre überhaupt. Wer angeſichts ſolcher wirklich erſtklaſſigen Proben von der Hand dieſer ſtärkſten deutſchen Künſtlerin, deren beſte Bildniſſe durchaus neben Holbein beſtehen können, noch von der „ſtark überſchätzten P. M." zu ſprechen wagt — wie es eine gewiſſe Berliner Kunſtkritik tut — dem iſt nicht zu helfen. Sehr ſtark iſt auch der große Akt Schmidt-Rottluffs und vortrefflich in ſeiner Art das Bildnis Volls von Slevogt. Unter den älteren Handzeichnungen treten als Neuerwerbungen Blätter von Sodoma, Callot, Hubert Robert und G. B. Tiepolo bemerkenswert hervor.

Das Schweizeriſche Landesmuſeum in Zürich hat ſeinen achtundzwanzigſten Jahresbericht herausgegeben, der ebenfalls die Tätigkeit für 1919 umfaßt. Die ſehr reichhaltige und mit koſtbaren Kupferdrucken geſchmückte Schrift berichtet u. a. über Geſchenke, Legate und Ankäufe auf den zahlreichen Spezialgebieten, denen dieſe Sammlung gewidmet iſt. Hier intereſſieren vornehmlich die Neuerwerbungen mittelalterlicher und neuerer Kunſt. Unter dieſen ſind zwei Engel von einem gotiſchen Altar um 1500 und eine durchaus klaſſiziſtiſch empfundene Terrakottagruppe von Joh. Valentin Sonnenſchein beſonders zu erwähnen.

Nicht unbemerkt bleiben ſoll endlich der ſiebente Jahresbericht, den der Muſeumsverein des Bistums Paderborn über die Vereinsjahre 1918 und 1919 verſendet, der dem Kölner Erzbiſchof Dr. Schulte, dem Begründer des Paderborner Diözeſan-Muſeums gewidmet iſt. Unter den mannigfachen Beiträgen dieſer Schrift intereſſieren Aufſätze über die frühromaniſche Madonna des Biſchofs Imad, die 1912 aus dem Dom ins Muſeum überführt wurde, ferner ein Beitrag über den Hochaltar des Paderborner Domes und ein Aufſatz über die Warburger Glocken- und Stückgießerei im 16. Jahrhundert. B.

Das deutſche archäologiſche Inſtitut in Rom

wird ſeine wertvolle Bibliothek behalten, die nach dem Verſailler Vertrag Italien zufallen ſollte. Der italieniſche Miniſter Graf Sforza hat nämlich dem deutſchen Geſchäftsträger in Rom mitgeteilt, daß die italieniſche Regierung in Anbetracht des kulturellen Charakters des Inſtituts beſchloſſen habe, ihr Recht nicht auszuüben, ſondern die Bibliothek Deutſchland zurückzugeben.

Vittore Grubicy,

der durch ſeine freundſchaftlichen Beziehungen zu Segantini bekannte verſtorbene Mailänder

Maler und Kunsthändler, hat seine aus fünfzig wertvollen Gemälden bestehende Sammlung der Gemäldegalerie des Castello Sforzesco hinterlassen.

Ausstellungen

Ausstellung aus Privatbesitz im Metropolitan Museum

Die schon einmal kurz erwähnte Jubiläumsausstellung des Metropolitan Museums zu New York aus Anlaß des fünfzigjährigen Bestehens stellt sich bei näherer Besichtigung als ein stolz-bescheidener Hinweis nicht bloß darauf heraus, was das Museum selber in der verhältnismäßig kurzen Zeit zusammengebracht und was es an Anregungen geleistet hat, sondern was im näheren Umkreise seines Wirkungsgebietes durch Sammler größeren und kleineren Umfanges geschehen ist. Nur New Yorker Sammler wurden aufgefordert, einige ihrer Kunstschätze dem Museum für die Zeit der besonderen Ausstellung zu leihen, und die meisten sind dieser Aufforderung auch bereitwilligst gefolgt und haben sogar in fast allen Fällen sich offen als Besitzer der betreffenden Werke bekannt, vielleicht aus einem gewissen, ganz begreiflichen Stolz, solche exquisite, von hohem Geschmack zeugenden Kunstschätze ihr eigen zu nennen.

Nur drei Gemälde von Bedeutung sind „anonyme" Leben: El Grecos erstaunliche Vorwegnahme Cézannescher Landschaftsorganisation, seine im frischesten Grün prangende „Ansicht von Toledo", und zwei große edle klassische Landschaften des Nicolas Poussin mit Figuren aus der Orpheuslegende.

Da es für die Leser des Cicerone vielleicht von besonderem Interesse sein dürfte, zu erfahren, welche Werke den Hauptsammlern, soweit sie in der Jubiläumsausstellung vertreten sind, gehören, mögen sie hier der Reihe nach angeführt werden, wobei bemerkt sei, daß die Gemälde alter Meister den Hauptakzent abgeben. Daß unter ihnen gerade die Primitiven eine verhältnismäßig so große Rolle spielen, ist besonders bezeichnend für den gegenwärtigen Sammlergeschmack.

Da ist vor allem der noch junge, enthusiastische neue Sammler, Mr. C. W. Hamilton, der sich klugerweise, wie es jetzt die meisten „Sammler von Fach" tun, einer erstklassigen Firma anvertraut hat, um sicher zu gehen und sich in seinem eigenen Urteil erst durch Erfahrung zu bilden. Von seinen Gemälden sieht man G. Bellinis berühmtes „Bacchanal", das im Rhythmus der Anordnung, und Aufblühen der Farben bis ins jauchzendste Hell gleichsam die ganze Entwicklung dieses erstaunlichen Meisters von seiner Gebundenheit bis zur größten Freiheit wiederholt; ferner ein strenges Triptychon Cimabues, eine kleine, am Wendepunkt der Entwicklung stehende „Kreuzigung" des Piero dei Franceschi auf Goldgrund, und die vielumstrittene, einem Miniaturgemälde ähnelnde „Judith mit dem Kopf des Holofernes", die Berenson einst dem Mantegna ab-, jetzt ihm wieder zugesprochen hat.

Mrs. E. H. Huntington sendet einen Vermeer, „Lautenspielerin", der zu den köstlichsten Werken des Meisters gehört: kühle, aparte Farbengebung, schattiges Blau der Vorhänge, hellklingendes Gelb der Jacke, beruhigendes Braun der Laute, stilles Abklingen im Schwarz da und dort, sodann Größe der Raumverteilung und feinstes Abwägen der Linienführung verbinden sich zu einem wahren Meisterwerk. Neben ihm finden sich noch Rembrandts „Gelehrter" mit der Homerbüste und die Porträts seiner zwei Frauen, das der Saskia mit dem feurig schwarzen Auge und das volle, runde Gesicht der Hendrikje.

Der eifrige Sammler und Kenner Mr. H. Goldman stellt aus: Holbeins „Porträt eines Musikers", das zwei Jahre nach den „Gesandten" in der Londoner National Gallery gemalt ist, also aus der Zeit seines höchsten Könnens stammt; Tizians, offenbar noch unter dem Einfluß Giorgiones stehendes „Männerporträt", das einen jungen, auf die Seite blickenden Mann vor einer Marmorbalustrade darstellt; ein anderes „Männerporträt" von Bart. Veneto, ehemals in der Crespi Collection"; eine „Madonna mit Kind" von Bernardo Daddi, und eine weitere von Gentile da Fabriano, sowie einen „Sitzenden Mann" von Frans Hals in dessen breitester Manier. Dazu findet sich in einer der anderen Abteilungen eine Marmorgruppe „Madonna mit Kind" von Jacopo della Quercia.

Mr. W. K. Vanderbilt zeigt Holbeins „Lady Guildford"; Mr. Michael Friedsam A. Brouwers „Raucher" und Roger van der Weydens Porträtkopf des Lionello d'Este; Mr. Ch. W. Schwab Tizians Porträt der Kardinal Pietro Bembo; der Automobilgewaltige, Mr. John N. Willys, eine „Madonna mit Kind" aus der Vollzeit Bellinis und ein „Mädchenporträt", das Dr. A. L. Mayer dem Velasquez zugeschrieben hat, wohl auf seine Ähnlichkeit in Haltung und Typ mit einer der „Spanierinnen" hin: es ist sicher ein erstaunliches, den Meister verratendes Werk.

Der bekannte Bankier Mr. Otto H. Kahn, dem die New Yorker Oper so viel verdankt, hat vor allem Botticellis superbes Bildnis des

Giuliano de Medici geschickt, außerdem Rembrandts traumhaftes „Philemon und Baucis" und eine französische Holzstatue des 15. Jahrhunderts „Heiliger Georg".

Frühitalienische Gemälde stammen dann noch aus der Sammlung der Mrs. L. P. Blier: eine byzantinische „Darstellung im Tempel" und des Mr. Dan Fellows Platt: Bart. Vivarinis „Anbetung der Könige", die Berenson besonders hervorhebt.

Mr. H. Payne Bingham ist der Herleiher der meisten spanischen Werke: eines Porträtkopfes der Königin Mariana von Österreich des Velasquez und zweier Goyabildnisse. Von ihm stammt auch der pompöse, die eigene Meisterhand verratende Rubens: „Venus und Adonis".

Die frühen nordischen Schulen sind vertreten durch Werke aus der Sammlung des Mr. Michael Dreicer: Martin Schongauer: „Drei Heilige", ein Blühen und Glühen der Farben in schwebenden Rhythmen; ein helleuchtender Gerard David „Ruhe auf der Flucht"; Hans Memling: zwei Altarflügel mit Stiftern, und Roger van der Weyden: „Christus seiner Mutter erscheinend". Derselbe Liebhaber primitiver Kunst hat außerdem noch einige altfranzösische Steinskulpturen des 12. Jahrhunderts und einen franko-vlämischen Wandteppich aus dem 15. Jahrhundert geliehen.

Das Fragment eines weiteren tieffarbigen französischen Wandteppichs des 15. Jahrhunderts stammt aus der reichhaltigen Wandteppichsammlung des Ehepaares George Blumenthal, das ferner aus seinen zahlreichen andern Kunstschätzen ein außerordentlich starkes Männerporträt des Bassano und das Porträt eines jungen Mannes von Andrea del Castagno der Ausstellung geliehen hat.

Die französische Kunst des 18. und 19. Jahrhunderts kommt in den Gemälden aus der Sammlung des Mr. S. R. Bertron zu Worte: Fragonard „La Bonne Mère" (ein weiterer Fragonard „Le Billet Doux" stammt aus der Kollektion des Mr. Jules S. Bache), Greuze: zwei Porträts; de la Tour „Männerportät"; Nattier „Mme. Rigolay d'Ogny"; Watteau „Fête Champêtre"; Pater „Fête Champètre"; Peronneau „Damenporträt".

Die modernen Franzosen sind vertreten durch Werke aus den Sammlungen sehr selbständiger, ihren eigensten Überzeugungen nachgehenden Liebhaber: des Mr. Adolph Lewisohn, des Mr. John Quinn und der Mrs. Eugene Meyer. Aus Mr. Lewisohns Sammlung stammen: H. Daumiers „Trinker", große, fast stürmische Formen in kleinem Format, Renoirs „Auf der Wiese", ein wahres Glanzstück, und eine Landschaft; Gauguins „Frauen am Fluß" und sein bekanntes „La Orana Maria"; aus der Sammlung Mr. Quinns: „P. Cézannes Porträt seiner Frau"; zwei Werke von Redon und das unvergeßliche Selbstporträt van Goghs; aus dem Besitz der Mrs. Eugene Meyer: ein Matrosenbildnis von Cézanne, ein Werk, das nur das Essentielle, das aber in gewaltigstem Lapidarstil gibt, und ein herrliches Stilleben voll wahrsten Lebens von Manet.

Auffallend ist, daß trotz der doch unzweifelhaft großen Zahl hervorragender Werke der englischen Meister des 18. Jahrhunderts im New Yorker Privatbesitz keines zur Aufstellung gelangt ist.

In den anderen Abteilungen des Museums sind außer den wenigen bereits mitangeführten Werken eine größere Anzahl von Kunstmöbeln aus Privatbesitz ausgestellt. Erwähnt möge nur noch werden die von Mr. H. P. Davison geliehene berühmte Bronzestatue des Houdon „La Frileuse".

Die ja erst wenige Jahre alte und doch schon an Schätzen reiche Kupferstichsammlung des Museums, der soeben erst wieder von einem anonymen Mäzen 30 erstklassige Blätter von Dürer, van Dyck und Rembrandt zum Geschenk überwiesen worden sind, hat mit Hilfe einiger Sammler, vor allem des Mr. Emil Baerwald, P. S. Sachs und Felix M. Warburg eine Ausstellung von alten Holzschnitten, Kupferstichen und Radierungen zusammengebracht, die in Auswahl der Blätter wie deren Qualität zu den hervorragendsten gehört, die sich denken läßt.

Im ganzen läßt sich sagen, daß die eigenen Schätze des Museums, trotz mancher durch Schenkungen verursachter Überflüssigkeiten, sowie die Leihgaben einen Stand der Sammlertätigkeit und des Geschmackes bekunden, der höchste Bewunderung hervorrufen muß. Die Zeiten, da Amerikaner alles mögliche ankauften, wenn es nur einen „Namen" hatte, gleichgültig, ob der Name berechtigt war oder nicht, sind dahin; ihre Spuren tauchen noch auf Auktionen auf, man darf sie aber nicht mehr für die heutigen Sammler als charakteristisch bezeichnen. Das Metropolitan Museum und seine Leiter dürfen zusammen mit den bedeutenden Händlern das Verdienst in Anspruch nehmen zu dieser Änderung wesentlich mit beigetragen zu haben.

Das erste Geschenk, das dem Museum überwiesen wurde, war ein Sarkophag gewesen. Von vornherein aber hat es seine Aufgabe darin gesehen, nicht als Sammelstätte für alte, tote Kunst zu dienen, sondern ein Mittelpunkt zu sein, von dem aus lebendige künstlerische Anregungen in alle Kreise der Bevölkerung getragen werden. Diese wertvolle Aufgabe war ihm schon in seiner Stiftungsurkunde zugewiesen worden, in der es

u. a. heißt, „daß das Museum errichtet und erhalten werden solle zur Aufmunterung und Entwicklung des Studiums der schönen Künste und ihrer Anwendung in der Industrie und im praktischen Leben". Diese Aufgabe ist niemals aus dem Auge gelassen worden, im Gegenteil, man hat sich ihr mehr und mehr gewidmet, und so ist das Metropolitan Museum jetzt in der Tat das Zentrum lebendiger künstlerischer Anregung für ganz New York geworden. F. E. W. Freund.

Die Internationale in Venedig

Trotz übermäßiger innerer und äußerer Schwierigkeiten wurde nach einer Pause von sechs Jahren die XII. internationale Kunstausstellung in Venedig eröffnet, in der von europäischen Staaten nur Deutschland, England und Ungarn fehlen. Jedenfalls soll der Lagunenstadt Dank gezollt werden, die erste internationale Kunstschau ins Leben gerufen zu haben, die die Völker, wenn auch nur in künstlerischem Sinne, um einen kleinen Schritt wieder näher bringen dürfte.

Was die italienische Kunst selbst betrifft, so steht sie auf einem nicht besonders hohen Niveau, kein kühnes Weiterschreiten ist hier zu verzeichnen. Deshalb wirkt die Sonderausstellung des jüngst verstorbenen Landschafter Guglielmo Ciardi wie eine Oase in der Wüste. Meist sind es Werke kleinen Formats. Aber welche Ehrlichkeit in der Auffassung, welch nobler Vortrag, ohne Phrasenmacherei ist hier erreicht. Man wird an die Barbizonschule erinnert, solch klassische Solidität offenbart sich in Ciardis Landschaften. Neben dieser Sonderausstellung sind nur noch zwei erwähnenswert: die vom jung verstorbenen Umberto Moggioli, der ein vielversprechendes Künstlertemperament war, das wohl höhere Ziele erreicht hätte, und von Antonio Mancini, der gleichfalls mit einer größeren Kollektion vertreten ist. Dieser nimmt unter den modernen Porträtisten Italiens wohl die erste Stelle ein. Seine Bildnisse, meist natürlich erfaßt, zeigen ein frisches jugendliches Feuer. Sonst machen sich wenig moderne Strömungen geltend. Von den alten Bekannten treten wieder Carozzi mit drei suggestiven Landschaften, ebenso Trajano Chitarin, der diesmal ein großes Aquarell des Hochgebirges neben zwei anderen farbigen Bildern ausstellt, auf. Zu nennen sind ferner Trentin und Sachi, der in sympathischer Farbengebung einen Frauenakt mit anderen Figuren in einer Landschaft darstellt, dem kühne Verve nicht abzusprechen ist.

Viel lebhafter geht es im französischen Pavillon zu. Hier sind nicht weniger als 17 Arbeiten, Ölbilder oder Zeichnungen von Paul Signac zu sehen, die alle bereits während der ersten Wochen verkauft wurden. Daneben Matisse, dann Neoimpressionisten Seurart, Croß, Guérin. Wundervoll ist eine Sonderausstellung von Cézanne, aus dem Besitz von Fabbri und Loeser aus Florenz, meist bekannte Bilder dieses großen Meisters. — Auf der gleichen Höhe steht der daneben liegende amerikanische Pavillon nicht, den wir deshalb stillschweigend übergehen können. Bei den Holländern schlägt uns das Herz rascher; hier ist van Gogh der Mittelpunkt. Neben den Landschaften ein fabelhaftes Selbstbildnis dieses germanischsten der Modernen.

Wie immer steht der belgische Pavillon auf beachtenswerter Höhe. Laermans wuchtiges Bild „Gegen Abend" und energische Radierungen desselben Meisters nehmen gefangen. Fast alle Bilder dieser Sektion zeigen starkes malerisches Temperament. M. Jefferys erinnert wohl zu sehr an Ensor, Oleffe erscheint in seiner Zeichnung zu sehr outriert. Besonders gut ist aber die Bildhauerei vertreten, mit prächtigen Büsten von Rousseau, Braecke, Scrouvers, Bonnetain. — Hodler, der die alten italienischen Meister besser begriff als die Italiener selbst, ist kein neuer Gast in Venedig. Man kann hier jetzt sein ganzes Oeuvre studieren, von seinen Anfängen bis zur monumentalen Vollendung. Zu ihm als Schweizer gesellen sich der anekdotische Buri, der wenig persönliche Vautier und ein derber in blauer Uniform gekleideter Soldat von J. Lüscher.

Mit ganz altem überholten Kram sehen wir die Tschechen diesmal in dem ihnen überlassenen Saal heranrücken; sie scheinen direkt mit Absicht ihre besten Vertreter vergessen zu haben. Meist alles akademischer Kitsch oder Werke, die in direkter Abhängigkeit von der Münchner oder Pariser Schule entstanden sind. Jedoch zeigt uns der Bildhauer Stursa mit seiner „Sulamite", vielleicht die beste Statue der Ausstellung, eine wuchtige, breit hinmodellierte Figur, die die Natur fein übersteigert. — Der polnische Pavillon macht trotz einiger Bilder älteren Datums einen frischen, lebendigen Eindruck. Zu nennen sind ein prächtig hingestrichenes Porträt von Pautsch, Bildnisse von Fryderyk, Krzyzanowski, Stanislaw, Mehoffer.

Schweden tritt diesmal ganz modern auf. Der Expressionismus mit Leander Engström als Hauptkämpe beherrscht das Feld. Rußlands Pavillon beherbergt den auch in Deutschland bekannten Bildhauer Archipenko. Neben seinen Werken sind die hellgemalten Veduten von Besrodny und die kantig harten Zeichnungen Grigoriews die Arbeiten, die am meisten fesseln. Wie in früheren Jahren sehen wir endlich

den Armenier Edgar Chahine, nicht nur mit seinen bekannten Pariser Radierungen, sondern auch mit zart-duftigen Pastellen wieder, die eigenartige Wirkungen erzielen. L. Br.

Ausstellung „Der Sturm", August 1920

Reinhard Goering, den die Öffentlichkeit bisher allein als Dramatiker kannte, stellt eine Reihe von Zeichnungen und Aquarellen aus. Sie zeigen in ihrer Gesamtheit überraschende zeichnerische und malerische Ausdruckskraft und enthalten starke Möglichkeiten. Goerings Zeichnungen sind Ergebnisse einer außerordentlich feinen Betrachtung innerer Erlebnisse. Soweit deren Anlaß gegenständlich war, haben es wenige skelettierende Striche vermocht, die Sphäre zu schaffen, in der unsere Vorstellung das geistige Wesen Gegenstand trifft. Oberflächlichkeit ist geneigt, das Spiel solcher Umformung nicht zu bemerken oder den Willen zu ihr im Gestalter zu leugnen. Künstlerisch logisch verbinden mit den Aquarellen einige sehr einfache Improvisationen bewegter farbiger Linien. Ungegenständlich und sprachlich unbezeichenbar, bleiben sie als Kräftepläne differenzierter Empfindungen spürbar. Die plötzliche Technik der Aquarelle läßt als Folge gesteigerter Empfindsamkeit den Überfall farbiger Klänge vermuten, dessen sich der Maler durch gedrängte rhythmische Zusammenfassung des Wesentlichen erwehrte. Nördliche Beschauer der kleinen Bilder berührt ein Hauch asiatischer Träume. Goerings Welt blüht nicht nur europäisch. „Indischer Prinz in Bettlertracht" flüstern Kenner. Die anderen sollen es nicht zu spät verlautbaren.

* * *

Gemälde und Aquarelle des Lyrikers Thomas Ring sind konstruktive Kompositionen aus dem Geist der Musik. „Herwarth Walden gewidmet", „Tanz", „Scherzo", „Thema", „Ferne", „Durchdringung". Die Beziehungen der Bildelemente: Kreis und Dreieck sind in Bildeinheiten gesteigert, aus denen die unterschiedlichen Farbklang-Visionen in offene Augen singen. Schwingungen gelb, Schwebungen geigenrot, kosmisch-tiefblau eine Pause, und aus der Klangrast wirbelt befreit erdebewußter Jubel.

Die Ausstellung zum Gedächtnis des sehr jung gestorbenen Walter Selle umfaßt seine letzten zwölf Arbeiten. Diese Aquarelle zeugen von dem eigenwilligen Weg einer Kraft, die sich bedeutsam früh der rein malerischen Ausdrucksmittel bewußt war und zum Kompositionellen strebte. Aus der scheinbaren Gegensätzlichkeit der Bilder „Ausbruch" und „Hafendamm" äugt das Suchen nach innerer künstlerischer Einheit, die notwendig erstanden wäre.

Die Sturm-Gesamtschau bringt Plastiken von Archipenko, Wauer und Baumeister, Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen von Bauer, Busch, Campendonk, Chagall, Jacoba van Heemskerck, Klee, Otokar Kubin, Léger, Molzahn, Muche, Picabia, Schliephacke, Schwitters, Topp, Tour Donas, Jacques Villon und Nell Walden, und wahrt die Einheit der großen Bewegung.

Otto Nebel.

Eine Ausstellung des Niedersächsischen Baumuseumvereins in Hannover

Die Bemühungen von Prof. Schütte in Hildesheim haben vor zwei Jahren zur Gründung des Niedersächsischen Baumuseumvereins geführt, der sich die Sammlung von Zeichnungen und Modellen wertvoller Bauwerke dieses Stammesgebietes zum Ziel setzte und in der Pflege heimatlicher Bauweise eine Auswirkung sucht. Dieser Verein hat nun vor kurzem im Künstlerhaus zu Hannover eine Ausstellung eröffnet, um für seine Sache zu werben.

Die Ausstellung gliedert sich in zwei Teile; die historische Abteilung bringt eine große Zahl von Originalplänen aus der Zeit des niedersächsischen Barock und Klassizismus erstmalig an die Öffentlichkeit. Die zweite Abteilung ist dem neuzeitigen Städtebau und dem Siedlungswesen gewidmet und läßt nur Architekten und Gartenkünstler Niedersachsens zu Worte kommen. Der historische Teil erfreut durch die schöne Einheitlichkeit der baukünstlerischen Leistungen, das Ergebnis einer tragfähigen Kulturgrundlage und eines gefestigten Zeitwillens. Sehr beachtenswert sind vor allem die Bauzeichnungen des Hauptmeisters des westfälischen Barockstils, von Johann Konrad Schlaun, der bei aller Beeinflussung durch holländische, französische und süddeutsche Schulen doch die derbe Kraft westfälischen Volkstums zu bewahren verstand. Er verstand es, das Fremde mit seinem Geist zu durchdringen und so bildet seine Bautätigkeit den Abschluß des Barock in Westfalen. Neben Schlaun konnten die Baumeister Pictorius, Lipper, Borheck, Tomaso Guisti, Heumann und Ziegler durch zahlreiche Baupläne zur Kenntnis gebracht werden. Dem niedersächsischen Klassizismus sind zwei Säle dieser Ausstellung eingeräumt; aus seiner Zeit sind noch eine große Anzahl von Originalplänen auf unsere Tage überkommen. Man betrachtet diese Blätter nicht ohne Verbindungslinien zu dem Bauschaffen unserer Tage zu ziehen, denn auch damals war das Land von

langen Kriegen erschöpft und so war Sparsamkeit und Vereinfachung vor allem notwendig. Die saubere Durchführung dieser Zeichnungen verdient besondere Erwähnung; sehr korrekt ist das alles, maßvoll, manchmal freilich etwas trocken. Am meisten interessiert hier der hannoversche Baumeister Laves, der ohne Frage der großzügigste von allen war. Von dem Braunschweiger Peter Johann Krahe werden viele Blätter gezeigt; man erkennt dabei, es war so recht die Kunst des großen Portals das Charakteristische an den sonst einfachen Bauten.

Die moderne Abteilung zeigt keineswegs einen so einheitlich gerichteten Bauwillen. Hier grenzt jede Persönlichkeit sich merkbar gegen die andere ab, ganz verschiedene Ziele und Tendenzen treten dabei in Erscheinung. Zu dieser Abteilung hat Oberbaudirektor Fritz Schumacher aus Hamburg einige Bebauungspläne gesandt, Stadtbaurat Hahn und Stadtbaurat Zopff zeigen ihre stadtbaulichen Arbeiten ans den aufstrebenden Städten Rüstringen und Wilhelmshaven. Architekt Stoffregen hat aus Bremen eine umfangreiche und besonders reizvolle Sammlung zur Verfügung gestellt und Leberecht Migge bringt zahlreiche Pläne und Studien für Parkanlagen und wirtschaftliche Siedlungen. Den größten Umfang nehmen die Arbeiten der stadthannoverschen Architekten ein, und hier verdienen vor allem die großzügigen Modelle und Pläne des Stadtbaurats Paul Wolf in Hannover eine besondere Beachtung. Die Ausstellung bietet Gelegenheit, die umfangreichen Pläne von Wolf, darunter auch eine große Zahl seiner früheren ausgeführten Arbeiten, kennenzulernen.

Wittmann.

Eine Schweizerische Kunstausstellung in Amerika

Die Schweiz. Verkehrszentrale wird im Jahre 1921 in den Vereinigten Staaten eine wandernde Schweizer Kunstschau veranstalten, die eine retrospektive Abteilung mit fünfzig Arbeiten und eine den lebenden Künstlern gewidmete Abteilung mit hundertfünfzig Werken umfassen soll. Die Ausstellung, die mit Unterstützung des Bundes geschaffen wird und unter dem Protektorat des Schweizer Gesandten in Washington steht, soll im Januar 1921 in Brooklin-New York eröffnet werden und sodann ihre Reise durch die größten Städte der Vereinigten Staaten antreten. i.

Brüssel

Im Königlichen Museum ist kürzlich eine Ausstellung alter Niederländer eröffnet worden, in deren Mittelpunkt der nunmehr wieder vollständige Genter Altar der Brüder Hubert und Jan van Eyck sowie das große Altarwerk des Dirk Bouts stehen. Außer sonstigen Werken dieser Zeit aus öffentlichen belgischen Sammlungen sind viele Arbeiten der altniederländischen Kunst aus Privatbesitz zusammengebracht worden. Die Organisation der Ausstellung lag in den Händen Destrées, des bekannten Forschers und derzeitigen belgischen Kunstministers. (Vgl. hierzu die Notiz unter „Kunstpolitik".)

Krefeld

Im städtischen Kaiser-Wilhelm-Museum hat Direktor Deneken eine Ausstellung alter Meister aus Krefelder Privatbesitz vereinigt, die unter einem Allzuviel des Gleichgültigen und Entbehrlichen einige vorzügliche Proben niederländischer und vlämischer Kunst enthält. Diese würdigt Walter Cohen in bekannter Tiefgründigkeit in einem Bericht der „Kunstchronik" Nr. 46. Hier ist auch das interessante Triptychon „Der verlorene Sohn" aus der Antwerpener Schule von 1526 abgebildet, das früher im Besitz von Georg Reimer-Berlin war und das Cohen als Arbeit aus der Werkstatt des Quinten Massys (Goossen van der Weyden?) anspricht. Den Katalog der Ausstellung hat die Assistentin des Museums Dr. Vita von Leires verfaßt.

Neue Bücher

Chantelou und Cavaliere Bernini

Es gibt Bücher, die man — einmal gelesen — nie wieder vergißt, sehr im Gegensatz zu anderen, von denen selten mehr etwas haften bleibt als der Titel. Den sogenannten wissenschaftlichen Büchern fehlt bei uns in den meisten Fällen die Anziehungskraft im Geistigen. Man arbeitet eine Materie durch und ist glücklich, sie beendet zu haben. Dem Forscher fehlt zumeist die höhere Intuition, d. h. die Begabung, auch einen spröden Stoff von innen heraus zu durchleuchten, ihm künstlerisch eine adäquate Form zu geben. Das ist doppelt schmerzlich, wenn es sich um Dinge handelt, die die Kunst selbst oder ihre Geschichte angehen. Nur ganz wenige Schriftsteller auf diesem Gebiete sind Künstler des Wortes, verfügen über die suggestive Plastizität und die Lebendigkeit eines Stiles, der wie von selbst in den Bann zwingt. Der Vorzug sachlicher Diktion ist selten ein Äquivalent für den Mangel im rein Künstlerischen. Von der Geschichtsschreibung aber gilt mehr noch als von anderen Gebieten wissenschaftlicher Forschung das alte Wort, daß nur der über Vergangenheit wirklich schreiben kann, dem sich intuitiv diese Vergangenheit selbst zum eigenen künstlerischen Erlebnis gestaltet. — Im Gegensatz zu all den Büchern aus dritter Hand hat die Memoiren-

literatur den großen Vorzug eben jenes Erlebens im ursprüglichen Sinne. Ist der Schreiber kein ausgemachter Einfaltspinsel, so empfindet man in seinen Schilderungen das prachtvoll belebte Bild wirklichen Geschehens und es kommt eigentlich nur auf die Zeit an, in der die Geschichte sich abrollt, um sich von solchen Büchern mehr oder weniger angezogen zu fühlen. So reich aber auch diese Art von Literatur sein mag, die sich speziell auf das große Jahrhundert Ludwigs XIV. bezieht, ein Buch hat für uns als Entdeckung im wahrsten Sinne des Wortes einen unvergänglichen Wert, das Hans Rose vor wenigen Monaten neu herausgegeben und bearbeitet hat. Das „Tagebuch des Herrn von Chantelou über die Reise des Cavaliere Bernini nach Frankreich" (der Titel würde, präziser gefaßt, richtiger lauten „Über den Aufenthalt Berninis in Paris") gehört zu den kostbarsten Perlen jener Literatur aus dem „grand siècle" und dem Verlag von F. Bruckmann A. G.-München gebührt für die Herausgabe dieses Tagebuches, dessen schöne Ausstattung außerdem besonderes Lob verdient, unser aller Dank.

Der Kunstgelehrte weiß, daß Bernini im Jahre 1665 nach Paris berufen wurde, um den Um- und Neubau des Louvre zu leiten. Bei jener Gelegenheit entstand außerdem die berühmte Marmorbüste des jungen Königs, die man noch immer in Versailles bewundern kann. Chantelou, ein Edelmann, der seine Erziehung in der Nähe Mazarins erfahren, vielseitig gebildet, als Mäzen Poussins bekannt und als einer der wenigen Franzosen mit der großen Kunst Italiens seiner Zeit vertraut, wurde vom König selbst als ständiger Begleiter dem berühmten italienischen Bildhauer und Architekten Bernini während seines Aufenthaltes in Frankreich attachiert. Er hat sein Tagebuch mehr als Protokoll denn als Buch geschrieben. Aber gerade deshalb ist es in der Treue der Berichterstattung von unvergleichlichem Wert und die wichtigste Ergänzung zu jener 1682 erstmalig in Florenz erschienenen Biographie Berninis aus der Feder Baldinuccis, die Alois Riegl 1912 mit kritischem Kommentar neu herausgegeben hat. Wer aber den Menschen und Künstler Bernini kennenlernen will, wird sich fortan bei Chantelou Rats holen müssen, dessen Tagebuch ein Stück lebendigster Geschichte, ein knapp umschriebener Abriß der Gesinnung der damaligen Menschheit ist, die den Wendepunkt eines neuen Zeitalters markiert. Der allmächtige Jean Baptiste Colbert hat gerade die Intendanz des kgl. Bauwesens übernommen und neben ihm empfinden wir Ludwig XIV. als einen Menschen von eigenkünstlerischer und fast genialer Begabung. Frankreich aber, das kurz nachher einem dumpfen Machtinstinkt und der Frivolität einer leichtlebigen Gesellschaft zu erliegen beginnt, spiegelt sich im Glanz seiner alles überragenden geistigen und politischen Weltmachtstellung. — Überflüssig beinahe, daneben zu erwähen, daß dies Buch außerdem die wichtigste Quelle für die Baugeschichte des Louvre ist, daß — wenn auch Bernini zum Schluß schwer enttäuscht nach Frankreich heimkehrte, weil seine Projekte unausgeführt bleiben — trotzdem der Einblick, den man hier in die Werkstatt eines großen Schöpfers tut, seinen menschheitsgeschichtlichen Wert behält. — Über die besondere Kunstanschauung der Epoche hinaus ist gerade dies Werk auch für den Künstler unserer Tage ungemein wertvoll und anziehend; denn es enthält für Architekten und Bildhauer an allgemeinen Lehren soviel des Bedeutsamen, daß keiner dieser Leser das Buch ohne innerliche Bereicherung aus der Hand zu legen vermag.

Es müßte schließlich noch dem Bearbeiter selbst ein volles Maß der Anerkennung gezollt werden für die Solidität seiner Leistung, die besondere Art der stilistischen Durchformung und die Interpretation des Textes. Er mag sich Genüge sein lassen an der letzten Feststellung, daß die durch ihn getätigte schöne Entdeckung sicher Hunderten von Lesern den gleichen Genuß bereiten wird wie dem Schreiber dieser Zeilen. Denn dies Werk des Herrn Chantelou über den Cavaliere Bernini ist noch heute nach zweieinhalb Jahrhunderten lebendigstes Zeitgeschehen und in mehr als einem Punkte ein unvergängliches Gleichnis auf unser eigenes Wollen. G. B.

Die Kunst in diesem Augenblick

lautet der Titel einer kleinen Schrift, die Wilhelm Hausenstein soeben im Hyperion-Verlag, München veröffentlicht. Die Arbeit war zuerst als Aufsatz im „Neuen Merkur" erschienen. Die Tendenz des Essays ist etwa folgende: Der Expressionismus ist tot, ist die Katastrophe der Katastrophe geworden, weil er mehr wollte, als er vermochte. Hausenstein glaubt die Gründe für den angeblich raschen Verfall des Expressionismus klarlegen zu können. Die einzige Rettung aus dem gegenwärtigen Zustand unserer Kunst scheint ihm die Rückkehr zur Natur. — So sehr wir die geistvolle Art unseres verehrten Mitarbeiters sonst auch schätzen, dieser Hausensteinschen These kann nicht scharf genug widersprochen werden. Denn der Verfasser verkennt vollkommen die geistigen Voraussetzungen, aus denen heraus sich der große Umformungs-

prozeß in der Kunst unserer Tage vollzogen hat und mit Naturnotwendigkeit noch weiter vollzieht. Sogenanntes Mitläufertum kann eine Bewegung zwar diskreditieren und daß es sich heute in geradezu erschreckender Weise allenthalben breit macht, ist gerade an dieser Stelle kürzlich in aller Schärfe gebrandmarkt worden (siehe Cicerone Heft 13 „Schöpferische Konfession"), aber dieses ist fast immer Begleiterscheinung aller tiefgründigen Bewegungen in der Kunst gewesen und hat mit dieser selbst gar nichts gemein. Dem sogenannten Pseudoexpressionismus steht in stärkster geistiger Ausprägung das Schaffen der Wenigen gegenüber, die wirklich Träger und Wegweiser des Neuen sind. Um diese allein kann es sich bei Wertung des Gesamtprozesses, der durchaus geistig-kosmischen Voraussetzungen erwächst, handeln. Diese Bewegung aber, die eine neue Synthese vorbereitet, steht erst am Anfang der Entwicklung. Zu welchen fernen Zielen sie noch hinführt, läßt sich heute mehr intuitiv ahnen als verstandesmäßig erklären. Sicher aber ist, daß sie letzten Endes genau den gleichen geistigen Kraftzentren und Strömungen erwächst, aus denen sich der gesamte Umfassungsprozeß im Sozialen und Ethischen heraus entwickelt, der die Welt immer stärker ergreift. Hausensteins Prophezeiung ist falsch und gefährlich zugleich. Sie geht von unmöglichen Voraussetzungen aus und führt daher mit innerer Notwendigkeit zu einem kapitalen Trugschluß. Rückkehr zur Natur würde gleichbedeutend sein mit einem neuen Impressionismus. Beinahe überflüssig, zu bemerken, daß Kunst und Natur einander so fern stehen wie Geist und Materie.

Weil ein gewisses deutsches Ästhetentum neuerdings ein besonderes Gefallen daran findet, den Expressionismus totzusagen, den es — wie es scheint — nie recht begriffen hat, erscheint es doppelt Pflicht, für Klärung und reinliche Scheidung der Geister zu sorgen. B.

Die deutsche expressionistische Kultur und Malerei

Eckart v. Sydow hat vor einigen Monaten im Furche-Verlag, Berlin, unter dem obigen Titel ein Buch herausgebracht, von dem man so gern sagen möchte, daß es etwas wie eine programmatische Einführung in den Geist der neuen Zeit sei. Daß es dies nicht ist, liegt weniger in geistigen Schwächen der Arbeit begründet als vielmehr in der Tatsache, daß es als essayistische Sammlung nicht jene letzte Konzentriertheit besitzt, die einen großen neuen Gedanken in eine adäquate Form umzusetzen vermochte. Das ist schade, denn dieser Schriftsteller hätte wahrhaftig das Zeug besessen, auf Grund universaler Bildung den geistigen Aufbau dieses Jahrhunderts von innen heraus zu durchleuchten. So aber verzettelte er Kraft und Sprache am Einzelthema. Dieses aber fügt sich nicht mit unbedingter Logik einem bezwingenden Einheitsgedanken ein und so bleibt der letzte Eindruck, den die Lektüre dieses Buches hinterläßt, unbefriedigend. Dabei soll nicht verkannt werden, daß einzelne Kapitel dieses Buches ausgezeichnet sind — nicht zuletzt die famosen Essays des letzten Teiles, in denen v. Sydow einige Persönlichkeiten des modernen deutschen Expressionismus umschreibt, obwohl gerade hier die Auswahl als solche wieder überraschen muß. Behandelt er nämlich unter neun Künstlern auch Melzer, Moll und Otto Müller, dann kann man mit Recht fragen, warum andere, soviel wichtigere, wie etwa Campendonk, Schmidt-Rottluff, Marc, Feininger u. a. m. fehlen. Das Manko dieser sonst so geistvollen Arbeit erklärt sich eben aus dem durchaus prätentiösen Titel des Buches, der Erwartungen weckt, die einfach unerfüllt bleiben. Wäre dieser Band als eine Sammlung von Aufsätzen zum Problem der neuen Malerei an die Öffentlichkeit getreten, würde man ihm fast rückhaltlos zustimmen können. Als Buch über expressionistische Kultur und Malerei ist es mehr als Fragment. Vielleicht aber ist diese Sammlung von Aufsätzen die erste Vorbereitung für ein Werk stärkerer Geschlossenheit und unbedingterer Konzentration. Dann wäre es nicht umsonst gedruckt worden. B.

Verschiedenes

Berichtigung

Die Abbildung „Exotischer Garten" zu dem Artikel von Leopold Zahn über „Der Maler Josef Eberz" in Heft 16 des Cicerone wurde durch ein bedauerliches Versehen des Druckers auf den Kopf gestellt. Wir bitten diesen Irrtum, den unsere Leser wohl schon selbst bemerkten, zu entschuldigen.

Frauenbund zur Förderung deutscher bildenden Kunst

Der Frauenbund blickt auf ein vierjähriges Bestehen zurück[1]. Als eine seiner vornehmsten Aufgaben erschien ihm die Stiftung von Bildern heute schaffender Künstler an Museen. Er hat bisher folgende Bilder verschenkt:

Ein Blumenstilleben von Schmidt-Rottluff an die Hamburger Kunsthalle, eine Landschaft aus Fehmarn von E. L. Kirchner an die Bremer

[1] Vgl. Cicerone, Jahrg. VIII: Heft 13/14, Jahrg. X: Heft 3/4, Heft 17/18, Heft 21/22.

Kunsthalle, ein Stadtbild aus Soest von Rohlfs an die Mannheimer Kunsthalle, ein Frauenbildnis von Fritz Friedrichs an das Städtische Museum zu Elberfeld, eine religiöse Komposition von Hettner an die Galerie der Lebenden in Berlin und „Die Liebenden" von Lasar Segall an das Kunstmuseum der Stadt Essen.

Die Jahresgaben des „Frauenbundes" für seine Mitglieder waren: Hafeneinfahrt von E. Heckel (Radierung), Figuren im Freien von Otto Mueller (Lithographie), Männliches Bildnis von Werner Gothein (Holzschnitt), „Menschen im Walde" von Felixmüller (Farbenholzschnitt). An Stelle der Blätter von Gothein und Felixmüller hat die Berliner Ortsgruppe des „Frauenbundes" an ihre Mitglieder Lithographien von Krauskopf und Unold verschickt. Der Holzschnitt „Lauschen" von Walter Gramatté kommt im Herbst als neuestes Mitgliedsblatt zur Ausgabe.

In einer Reihe von Städten hat der „Frauenbund" Ausstellungen aus Privatbesitz und Verkaufsausstellungen nachimpressionistischer Kunst sowie Vorträge über die Kunst unserer Zeit veranstaltet. — Mitgliederanmeldungen werden an die Geschäftsstelle des Frauenbundes in Hamburg, Osterbeckstr. 43, erbeten. Rosa Schapire.

Der Kunstmarkt

Bevorstehende Versteigerungen

Dubletten aus den sächsischen Staatssammlungen

gelangen in Dresden am 12. Oktober in den Räumen des Kunstvereins auf der Brühlschen Terrasse durch R. Lepke-Berlin zur öffentlichen Versteigerung. Der von den Direktoren Zimmermann, Sponsel und Haenel gemeinsam verfaßte Katalog, dem 64 Bildtafeln beigegeben sind, kommt soeben zum Versand. Den Hauptbestand dieser ebenso kostbaren wie interessanten Sammlung bildet die Abteilung des Porzellans. An 200 Nummern gelten allein der Frühzeit der Meißner Manufaktur. Böttger-Steinzeug und Böttger-Porzellan kommen in zahlreichen Exemplaren unter den Hammer. Ferner plastische Werke Kändlers und zahlreiche Geschirre Hörolds. Ungemein reich ist auch das chinesische und japanische Porzellan vertreten, das allein in 1200 Nummern unter den Hammer kommt. Das Grüne Gewölbe seinerseits hat zu dieser Auktion Elfenbeinschnitzereien, das historische Museum Waffen des 16.—18. Jahr-

GEMÄLDE-AUSSTELLUNG

alter und

moderner Meister

Carl Nicolai · Berlin W10

Viktoriastraße 26a

Angebote aus Privatbesitz

möglichst mit Photo unter Angabe von Künstler, Maß u. Preis erwünscht

hunderts beigeſteuert. Unter den weniger zahlreichen Stücken aus der Gemälde-Galerie verdienen einige Paſtelle der Roſalba Carriera beſonders hervorgehoben zu werden. Die Bedeutung dieſer Verſteigerung iſt nicht zu unterſchätzen und dürfte vor allem auch den internationalen Handel nach Dresden ziehen.

Vom Kölner Kunſtmarkt

Math. Lempertz (P. Hanſtein & Söhne), Köln hält ſeine erſte Herbſtauktion vom 28. September bis 1. Oktober. Zur Verſteigerung gelangt der Nachlaß der Frau Julius Joeſt, Godesberg und eine umfangreiche Kollektion aus dem Beſitze eines norddeutſchen Sammlers, in erſter Linie Erzeugniſſe deutſcher Porzellanmanufakturen des 18. Jahrhunderts, eine Reihe von Delfter und chineſiſchen Tellern und Schüſſeln, Vaſen uſw. Ferner Miniaturen, Doſen, Kleinkunſtarbeiten und figürliche Skulpturen in Elfenbein und Holz, eine ſtattliche Anzahl guter Möbel, vornehmlich des 17. und 18. Jahrhunderts, Stickereien und Webereien ſakralen und profanen Charakters und anderes.

Aus der Sammlerwelt und vom Kunſthandel

Hannover

Unter der Firma Galerie von Garvens hat der als Sammler und Verfaſſer einer wertvollen Studie über James Enſor bekannte Herbert von Garvens in ſeinem ſchönen Heim an der Jägerſtraße 12a eine Kunſthandlung eröffnet, die ſich vornehmlich der Pflege neuerer Malerei und älteren oſtaſiatiſchen Kunſtgewerbes widmen und wechſelnde Ausſtellungen veranſtalten wird. Die erſte Ausſtellung, die Ende des Monats eröffnet wird, zeigt u. a. Hauptwerke von Paula Moderſohn und eine Sammlung tibetaniſchen Kunſtgewerbes.

Neue Kataloge

Paul Graupe, Antiquariat, Berlin W. 35. Katalog wertvoller Pergamentmanuſkripte des 12.—16. Jahrhunderts. Orientaliſche Handſchriften. Miniaturen und Initialen des 11.—16. Jahrhunderts. Inkunabeln und Holzſchnittwerke des 16. Jahrhunderts. Insgeſamt 93 Nummern mit 33 Abbildungstafeln.

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Hannover, Große Aegidienſtr. 4. Telefon Nord 429
Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone“:
BERLIN: Dr. Karl Schwarz, Berlin W. 30, Aſchaffenburger Str. 20 / MÜNCHEN: Kurt Pfiſter, München, Ainmillerſtr. 34 / WIEN: Dr. Heinr. Glück, Wien I, Grünangerſtr. 10 / NEW YORK: Frank E. Washburn Freund, 120 Haven Avenue New York City
Verlag, Geſchäftsſtelle u. Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigſtr. 2 Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Erſcheinungstermin		Redaktionsſchluß	
Heft **18**	16. September	Heft **18**	10. September
„ **19**	30. September	„ **19**	24. September
„ **20**	14. Oktober	„ **20**	8. Oktober
„ **21**	28. Oktober	„ **21**	22. Oktober

Neue Kunst
Hans Goltz
München

August 1920
A. von JAWLENSKY
Gemälde und Zeichnungen

Heft 8 des
ARARAT
enthält Abbildungen von Jawlensky, Bechtejeff, Charles Hofer-Genf, Kandinsky, Marc, Schrimpf und Seewald

Heinrich Campendonk

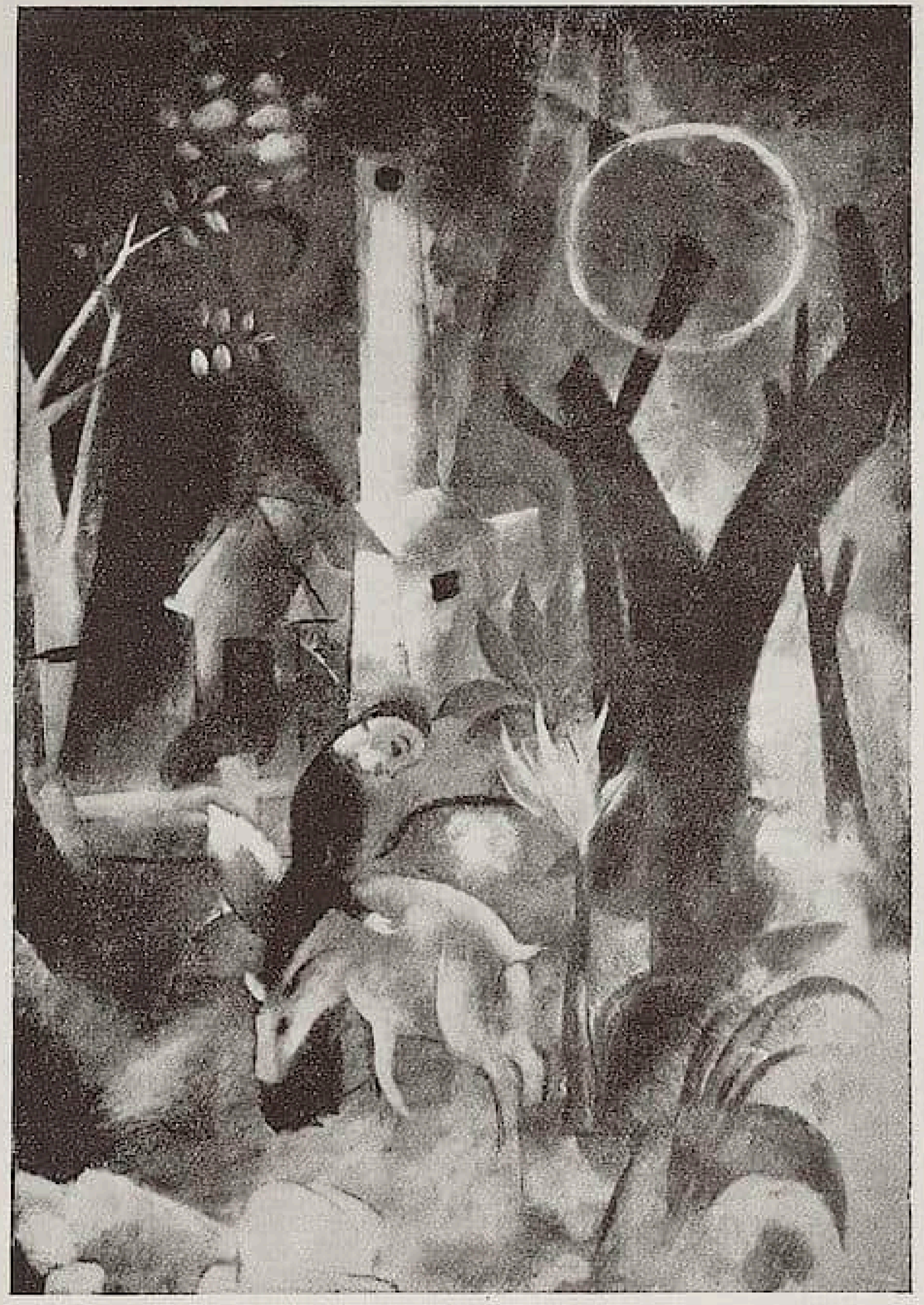
Von GEORG BIERMANN
Mit 15 Abbildungen

Sicher stehen wir heute an einem der schicksalsschwersten Wendepunkte, den die europäische Geschichte gekannt hat. Mit Riesenschritten geht die große Umwälzung ihren Weg. Was wir vor fünf oder zehn Jahren erlebt, liegt weit wie eine Ewigkeit hinter uns. Der jähe Bruch zwischen Altem und Neuem, den der Weltkrieg in grauenvoller Deutlichkeit und mit allen Schrecken seines Geschehens rein äußerlich symbolisiert, hat sich dennoch nicht so plötzlich und elementar vollzogen, wie es vielen scheinen will. Immer klarer werden uns jetzt, wo der furchtbare Albdruck von uns genommen, der während fünf nutzlosen Jahren unsere besten Kräfte lähmte, die tieferen Ursachen, die zur Katastrophe hinführen mußten. Das geistige Gesicht dieser abendländischen Welt, wie es sich heute im Spiegel der Geschichte abmalt, verrät schon lange vor jenem Schicksalsdatum vom 1. August 1914 die bedenklichen Zeichen vollkommenster Verwirrung. Die Entwicklung, wie sie sich innerhalb der europäischen Staaten vollzogen, seit Deutschland seinen vielgepriesenen „Weg zur Sonne" antrat, hätte auch bei einer anderen politischen Konstellation jenen äußersten Punkt berührt, hinter dem als nächste Station der Zusammenbruch stand. Es war der falsche Ehrgeiz der Völker und ihrer Lenker, die die Kraft des Geistes nicht mehr empfanden und mehr auf Bajonette und Kanonen vertrauten, der eines Tages Europa zu einem einzigen Schlachtfeld und die Menschen selbst zu willenlosen Werkzeugen eines furchtbaren Henkeramtes machen sollte.

Die Feststellungen berühren insofern auch das Gebiet der Kunst, weil diese in jenen unheilvollen Jahrzehnten weder die geistige Führung besaß noch auch unabhängig von dem erdrückenden Materialismus ihrer Zeit gewesen ist. Daß eine Epoche, die in jeder Äußerung ihres innersten Seins so stark mit den äußeren Effekten kokettierte wie die hinter uns liegende, auch in der Kunst vor allem das Artistische gelten ließ und bewertete, kann uns heute keineswegs mehr überraschen. Wie sie sich einseitig von den Wundern der neuen Technik blenden ließ und alle Segnungen der Kultur einzig fast in dem Ausbau dynamisch mechanistischer Kraftzentren erkannte, so erschien ihr auch jene Form von Malerei vornehmlich bewundernswert, die sich der Natur am meisten näherte oder doch ihrem äußeren Schein am besten anglich. Der Begriff der Qualität war der kritische Maßstab für rein handwerkliche Tüchtigkeit. Dem minder gebildeten Kunstfreund war noch immer der Bildinhalt das Wesentliche. Der Kenner aber hielt sich allein an die Brillanz der Technik, das Verblüffende des Momentes, die malerische Routine, mit der die Natur der Dinge in ihrer äußeren Erscheinung erfaßt ward. Die großen Impressionisten der achtziger und neunziger Jahre hatten alles, was in diesem Sinne ein kultivierter Geschmack beanspruchen konnte. Über Manet und Renoir war nicht mehr zu streiten. Ist auch heute nicht zu streiten, weil sie nicht nur die Farbe souverän beherrschten, sondern wirklich dem Gefühl ihrer Zeit durch ihre Werke einen geistigen Gradmesser für allerdings höchste Vollkommenheit formten. Wir Deutsche haben trotz Leibl und Liebermann solche Koryphäen nicht besessen. Denn das Wesen unseres Volkes fühlt sich weniger von der nur äußerlichen Schönheit der Dinge angezogen, sondern geht seiner Geschichte und Veranlagung nach mehr auf das innere Wesen der Welt und ihrer Erscheinungen. Daraus erhellt vielleicht zutiefst die Tragik unseres Geschickes, daß wir dieser Wesenheit der deutschen Sehnsucht seit Dürer bei-

Die Wiedergabe der hier abgebildeten Werke von Heinrich Campendonk geschieht mit freundlicher Genehmigung von Zinglers Kabinett, Frankfurt a. M., Kaiserstr. 23.

nahe kaum noch Rechnung getragen, sondern jenem Bildungsideal nachgeeifert haben, das in der Kultur der Griechen der Weisheit höchstes Beispiel sah. Humanismus und Reformation vollzogen den Bruch mit der Überlieferung, indem sie das geistige Band der Gemeinschaft, das die mittelalterliche Welt zusammenhielt, durchschnitten und an die Stelle eines die Völker verbindenden Universalismus, der der alten Gottesidee erwachsen, das Recht des Individuums proklamierten und dem Verstand allein die ausschlaggebende Rolle zuwiesen. Dieser aber, beinahe omnipotent geworden, glaubte die letzten Geheimnisse der Welt enträtseln und jene mystische Einfalt der Seele verleugnen zu können, die einmal im Glauben den Weg zu Gott gefunden hatte. Wir Menschen des zwanzigsten Jahrhunderts und Zeugen des letzten Zusammenbruches abendländischer Kultur können heute leichter als vor einem Jahrzehnt die verhängnisvollen Etappen einer Entwicklung verfolgen, die — so will es uns scheinen — fast mit unbedingter Logik von dem ersten Auftreten Luthers und der großen Humanisten mitten in die Katastrophe des Weltkrieges hineinführt. Naturgemäß bringt diese neue Erkenntnis auch eine Umwertung auf rein künstlerischem Gebiete mit sich und es ist durchaus nicht zufällig, wenn die besondere Art der Einstellung des modernen Menschen auch der vergangenen Kunst gegenüber einen anderen Standpunkt einnimmt, als ihn diejenigen innehatten, die typische Vertreter jenes letzten Bildungsideals gewesen sind, das längst bankrott gemacht hat. Mit dem Griechentum dürfte es endgültig vorbei sein. Unsere einstige Bewunderung der Renaissance ist ebenfalls einer kühlen Skepsis gewichen, die trotzdem den Wert der Technik und der darstellerischen Leistung nicht unterschätzt zumal im Sinne reiner Kulturgeschichte, für die die Dokumente dieser Kunst immer ihren unvergleichlichen Wert behalten. Aber wenn es wahr ist, daß die kommende Entwicklung wieder das Gemeinschaftsideal sucht und in der Synthese jenes westlichen Individualismus mit dem Universalismus des Ostens ihren neuen geistigen Ausdruck finden soll, dann bedarf es kaum noch einer Erklärung, warum gerade die Kunst in dieser Zeit revolutionärer Erneuerung auch neue Wege sucht und ihren Standpunkt gegenüber der Vergangenheit einer tiefgründigen Revision unterzieht. Will jemand noch leugnen, daß uns heute Grünewald z. B. näher steht als Raffael oder daß der frühe Barok des Griechen Theotocopuli den Menschen unserer Zeit stärker ergreift als all der süße Liebreiz von Rokoko, Klassizismus und Biedermeier. Über die Gründe zu streiten, hieße beinahe Eulen nach Athen tragen. Und wenn sich die Sehnsucht dieser Tage ganz besonders wieder den Primitiven und vor allem auch der Gotik zuwendet, so beweist das eben die Tatsache, daß wir Heutigen in der Kunst dem inneren Sein, gegenüber dem äußeren Schein, den Vorzug geben. Als Kinder dieser Welt hängen wir atavistisch stärker mit der Vergangenheit zusammen als wir uns gern eingestehen möchten. Irgendein Unbewußtes in uns sucht immer nach direkter Anknüpfung mit metaphysischen Dingen, die schon einmal da waren. Und der wirklich empfindsame und schöpferische Mensch, nämlich der Künstler, ist vielleicht am wenigsten frei von dem Erbe früherer Epochen. Diese Freiheit im Geistigen besitzt überhaupt nur der primitive Mensch und die Kunst dieser „Wilden" erscheint uns nur deshalb so groß und echt, weil sie voraussetzungslos, ganz allein aus dem Gefühl Gottes erwachsen ist. In dem alten Ägypter oder dem primitiven Griechen — nicht zu reden von der hohen und frühen Kunst des fernen Ostens — entdecken wir jene wundervolle Ungebundenheit an die Dinge der Welt, die letzte Freiheit im Künstlerischen bedeutet. Hier ist die Form zugleich das Gefäß innerer Gesichte und die absolute Naturferne dieser Schöpfungen kennzeichnet fast selbstverständlich den Grad ihres künstlerischen Wertes. Für Menschen freilich, die ein falsches



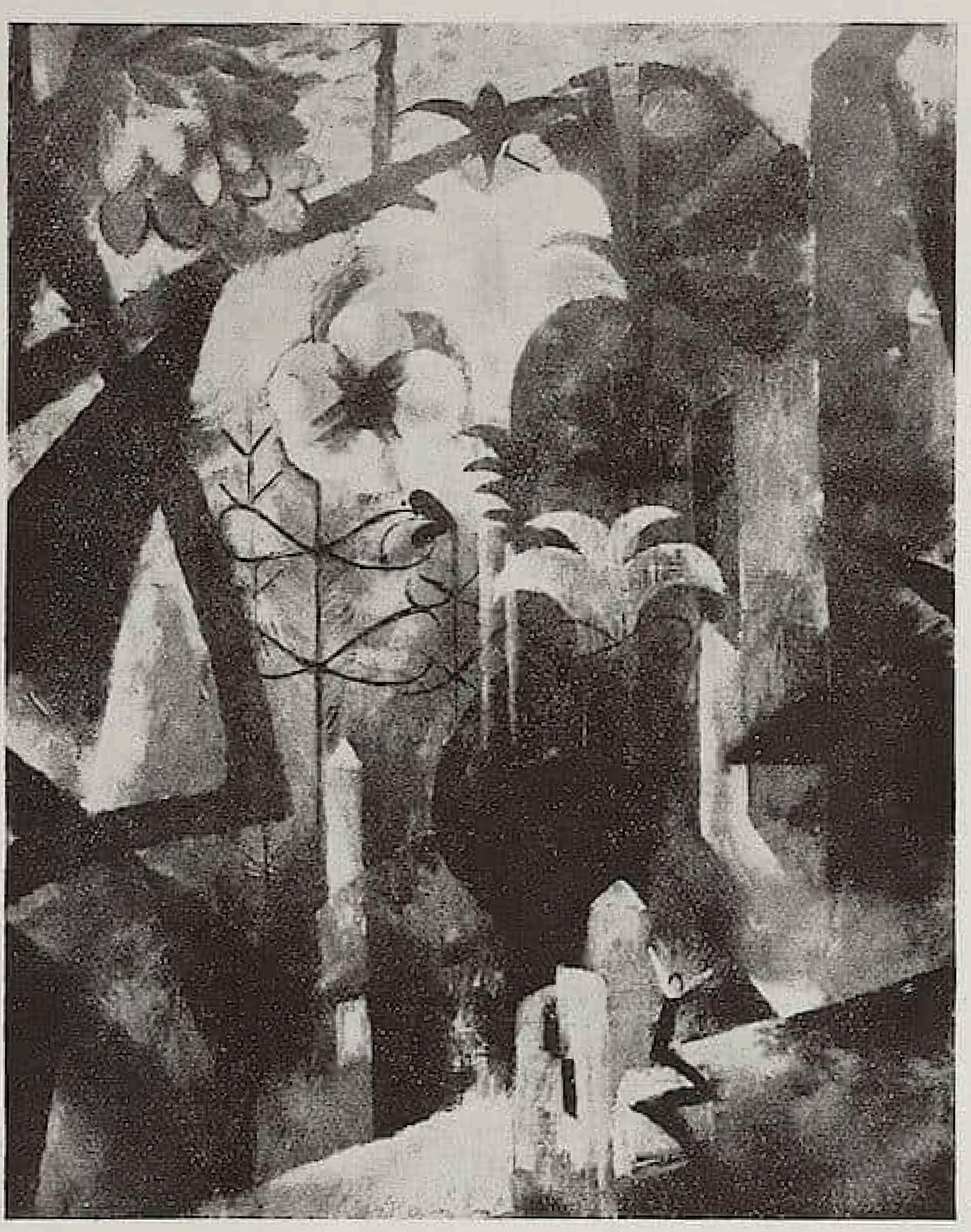
Heinrich Campendonk. Die Witwe. 1917.

Erziehungsideal dazu verführt hat, in der Kunst nur die sichtbare Materie zu sehen, mögen solche lapidaren Erkenntnisse nicht ganz einfach sein. Das hindert indes die letzte Feststellung nicht, daß es beim Kunstwerk allein auf die innere Wahrheit ankommt. Diese ist frei von der Laune des Geschmackes oder einer vorüberrauschenden Mode, unabhängig von den rein sinnlichen Reizen der Erscheinung, nicht eingebettet zwischen dem Heute und Morgen, sondern zeitenlos und eine reine Angelegenheit des Geistes. In dieser inneren Wahrheit ist die Gotik so groß, sind die Neger vom Kongo echte Künstler. Was dagegen bei uns auf den Akademien gelehrt wird, hat mit diesen Dingen nichts zu tun. Auch die Schlagworte, durch die sich die Richtungen des Tages dokumentieren, haben mit der inneren Wahrheit nichts zu schaffen. Muß man sie aber gelten

Heinrich Campendonk. Stilleben. 1917.

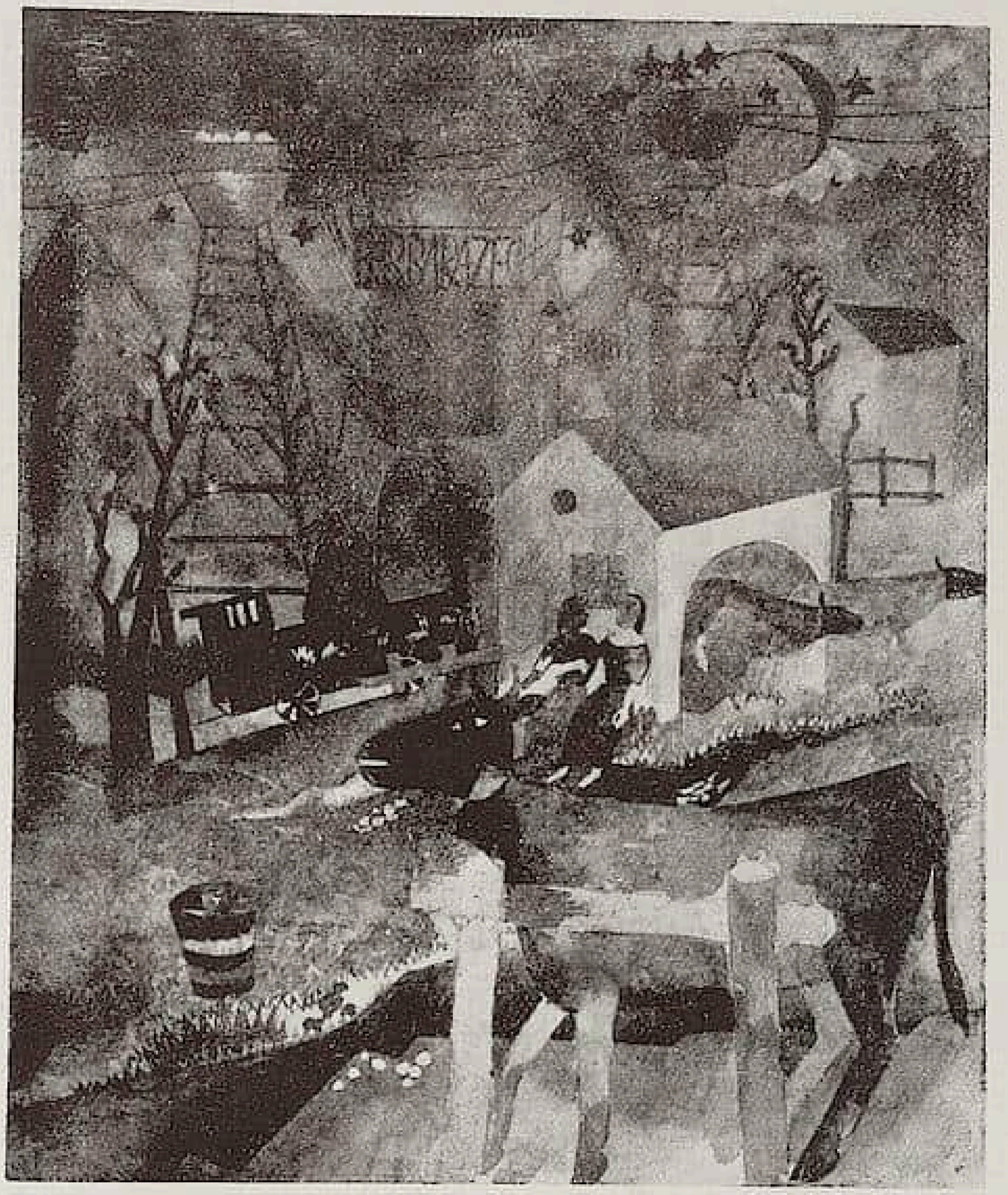
lassen, dann wird es meist festzustellen sein, daß der sogenannte Impressionismus in seiner absoluten Naturgebundenheit weniger Ewigkeitskunst zu gestalten vermag als die ihm gegenüberstehende expressionistische Kunstrichtung, so lange diese frei von Mode und nur äußeren Routine ist.

Schließlich gibt es überhaupt nur Kunst. In dem Wesen unserer heutigen Zeit, die langsam auf den Trümmern einer eben versunkenen Vergangenheit aufbaut, ist die Sehnsucht nach einem neuen Universalismus des Geistes tief verankert. Der schöpferische Künstler dieser Tage hat früh die Wetterzeichen des nahenden Gerichtes erkannt. Als er zuerst die Absage an die anerkannte Kunstrichtung von Gestern vollzog, wurde er zugleich zum Propheten des Neuen. Kulturpsychologisch ist es besonders interessant festzustellen, wie immer in Zeiten tieferer Gärung, noch vor dem eigentlichen Ausbruch, die Kunst bereits



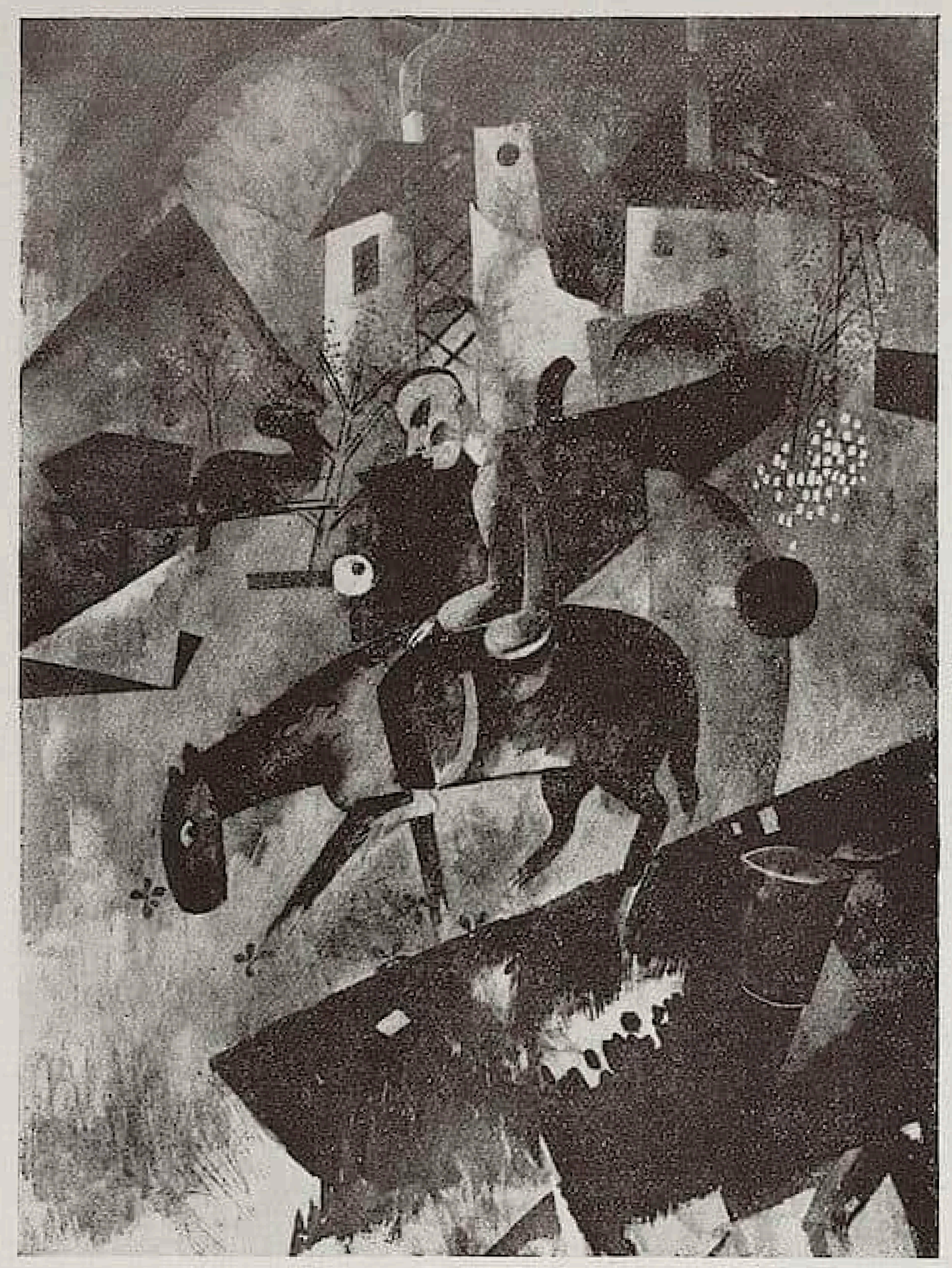
Heinrich Campendonk. Blumenbild. 1917.

früh auf die immateriellen Bewegungen von unten reagiert und wie ſie, einmal ſtärker von den Wellen und Strömungen erfaßt, dieſen als geiſtiges Fanal voraufleuchtet. Denn — ſoweit es ſich um geiſtige Prozeſſe handelt — eignet dem Künſtler mehr als dem gewöhnlichen Sterblichen die Witterung in die Zeit hinein. Seine Senſibilität reagiert vernehmlicher auf die dynamiſchen Kräfte des Geiſtes, die allein Revolutionen zu entfeſſeln vermögen. In dem großen kindhaften Schöpfer gewinnen die Ahnungen eines unerbittlich Kommenden früher greifbare Geſtaltung. Seine Sehnſucht iſt voll der höchſten Luſt und voll des tiefſten Schmerzes, die Menſchenſchickſal umklammern. Aus den furchtbarſten Nöten der Welt erhob ſich die frühchriſtliche Kunſt zu der Höhe einer ewigen ſymbolhaften Verneinung des Irdiſchen und weder Peſtilenz noch Völkerzwiſt haben den Meißel jener Steinbildhauer, die über den Portalen gotiſcher Dome den Kranz ſeeliger Geſtalten aufrichteten, zu lähmen vermocht, ſolange das Gemeinſchaftsideal im Geiſte Gemeingut der gotiſchen Welt geweſen iſt. Erſt als dieſes zu wanken beginnt, fängt auch die innere Feſtigkeit der Bildwerke an nachzulaſſen, verblaßt jener ſieghafte Glorienſchein über den



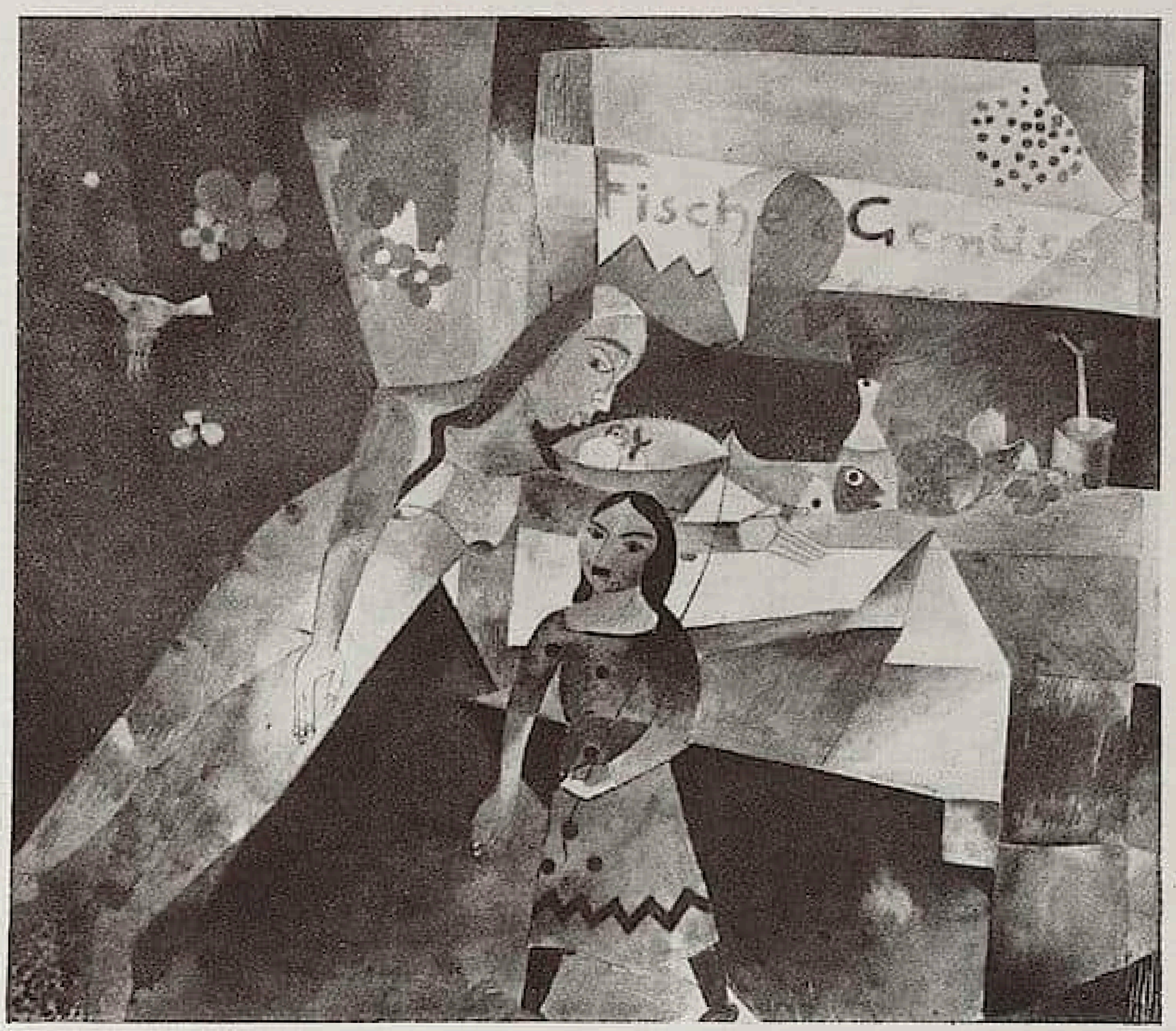
Heinrich Campendonk. Penzberg. 1919.

Häuptern der Heiligen, die vom Überirdischen zu den Menschen hinabsteigen. Die Ablösung jener hohen Ausdruckskunst des Mittelalters durch den neuen Naturalismus in Malerei und Plastik ist in Wahrheit nur ein gleichnismäßiger Beleg für den Zerfall jener geistigen Energien, die Jahrhunderte hindurch die Welt umspannt und genährt hatten. Eine selbst in den Zeiten des reinsten Materialismus erwachsene Geschichtsschreibung hat allerdings diesen Prozeß der Umformung als einen Fortschritt in der Kunst angesprochen, hat in dem Triumph alles Diesseitigen, den die Renaissance vollendete, den Höhepunkt neuzeitlicher Kunstoffenbarung überhaupt erkannt und damit den Kunstgenuß zu einer reinen Verstandesangelegenheit degradiert. Gegen diesen Standpunkt, Kunst zu sehen und zu werten, ist nicht zuletzt der Kampf unserer Jungen gerichtet. Freilich ist für sie selbst diese notwendige Auseinandersetzung niemals Selbstzweck, sondern durchaus unbewußt. Aber da der Künstler unserer Tage auch ein Kind seiner Zeit und als Mensch erdgebunden ist, trägt er auch sein Teil an der äußeren Tragik gegenwärtigen Geschehens und nur wenige der wirklich Großen sind so glücklich, durch ihr Schaffen die Revolution des Geistes und der Arbeit bereits überwunden zu haben. Das sind die, in deren Werken wir heute schon etwas wie die Vorahnung jener neuen Synthese



Heinrich Campendonk. Der Reiter. 1918.

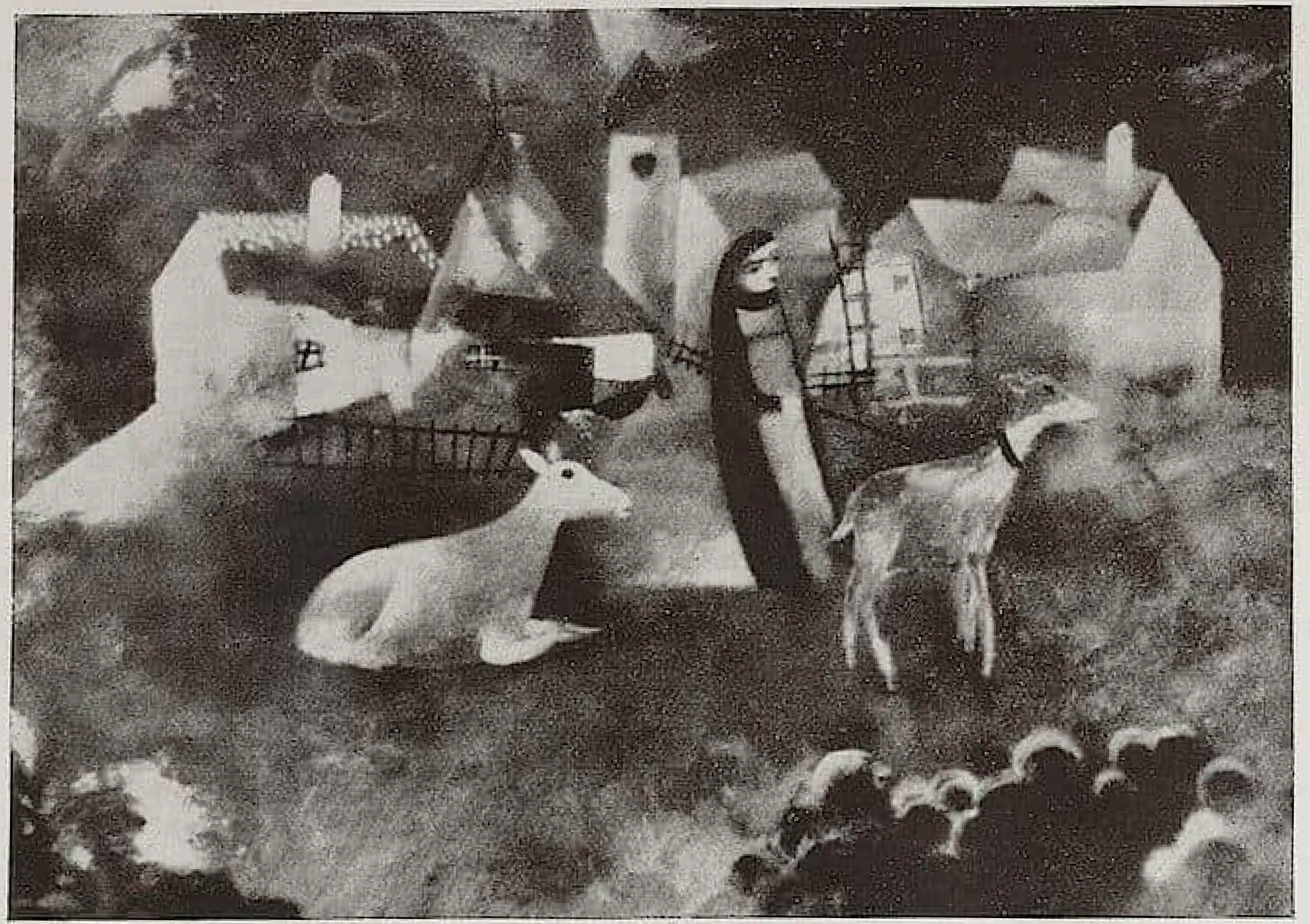
einer kommenden Menschheitsversöhnung empfinden; die früh Abgeklärten, die mit der reinen Unbefangenheit des Kindes den nach innen gekehrten Blick besitzen, die stillen Träumer, denen der Herrgottsgarten täglich neuerblüht und deren Leidenschaft nicht auf die Dinge dieser Welt gerichtet ist. Sie bauen sich in der Stille ihr Traumland auf, suchen alles Zeitliche zu überwinden und die innere Wahrheit der Dinge zu erforschen und symbolhaft zu gestalten. Die anderen dagegen, künstlerisch nicht minder groß, sind die eigentlichen Kämpfer und Schrittmacher, hämmernde Proletarier des Geistes, mit Schwielen an den Fäusten, die mit ihrem Herzblut malen und bilden und den Aufschrei der Welt, zusammengeballt in ihrem eigenen Weh, verstärkt und verdoppelt an Kraft, der blöden Menschheit oder dem trägen Bourgeois täglich aufs neue ins Gesicht brüllen — die wahren Märtyrer der Kunst, die im Nacken das Sternenmeer tragen (Meidner) und mit unerfüllter Sehnsucht nach den höchsten Kronen streben, die sie nie



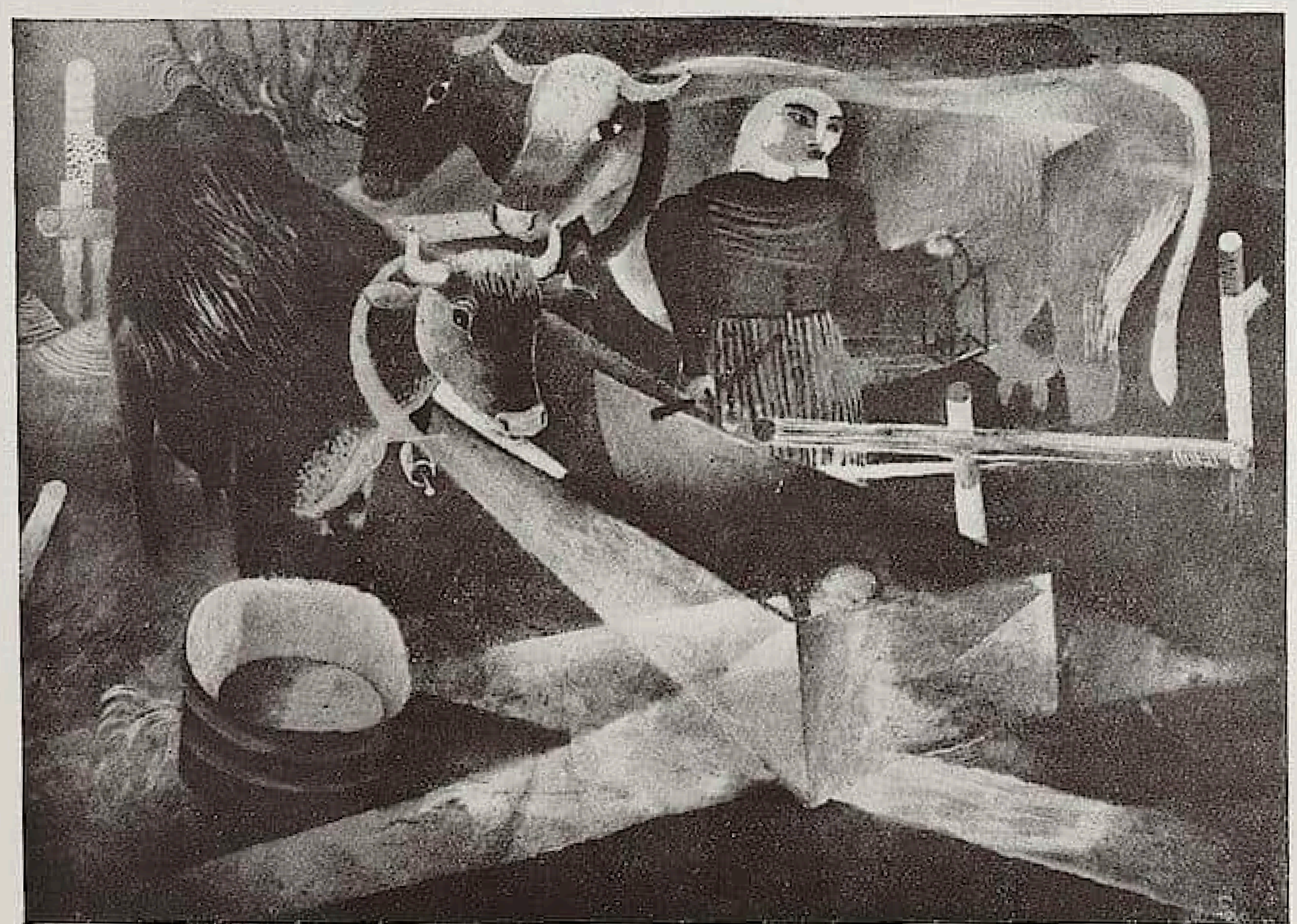
Heinrich Campendonk. Das Schaufenster. 1919.

erreichen werden oder aber ihre Mission darin erkennen, dieser Metze Welt den Spiegel entgegenzuhalten, daß Entsetzen über moralischen und geistigen Zerfall die Wahrheit offenbar mache und zur Besserung rufe (George Groß). Zwischen diesen polar einander entgegengerichteten Gruppen des kontemplativen und aktivistischen Künstlers bewegt sich die Mehrheit zeitgenössischer Schöpfer, die unbelasteter von Reflexionen im Strom der Zeit schwimmen, ohne ihre geistigen Tendenzen zu verkennen. Auch sie empfangen intuitiv die Witterung in die Zeit hinein und sind voll der Sehnsucht nach transzendenten Dingen. Aber ihr Schaffen ist weder rezeptiv und aktivistisch noch im anderen Sinne nur reflektiv und spirituell, sondern Selbstzweck um der Form und ihres inneren Gehaltes willen. Voll erdhafter Triebe lieben sie die Natur weniger um ihrer selbst als um der ewigen Gleichnisse willen, die sie kosmisch verschlossen hält. In der Bewegung der Zeit stehen sie deshalb scheinbar mehr in der äußersten Phalanx, weil sich in ihnen unmittelbarer als bei den übrigen die bewußte Abkehr vom Gewesenen manifestiert und sie deshalb als die eigentlichen Schrittmacher des Neuen erscheinen. Inwieweit ihr Werk rein geistig innerer Notwendigkeit entsprang, wird wahrscheinlich erst eine spätere Generation feststellen können, wenn der ganze Ablauf gegenwärtigen Prozesses klar zu übersehen ist.

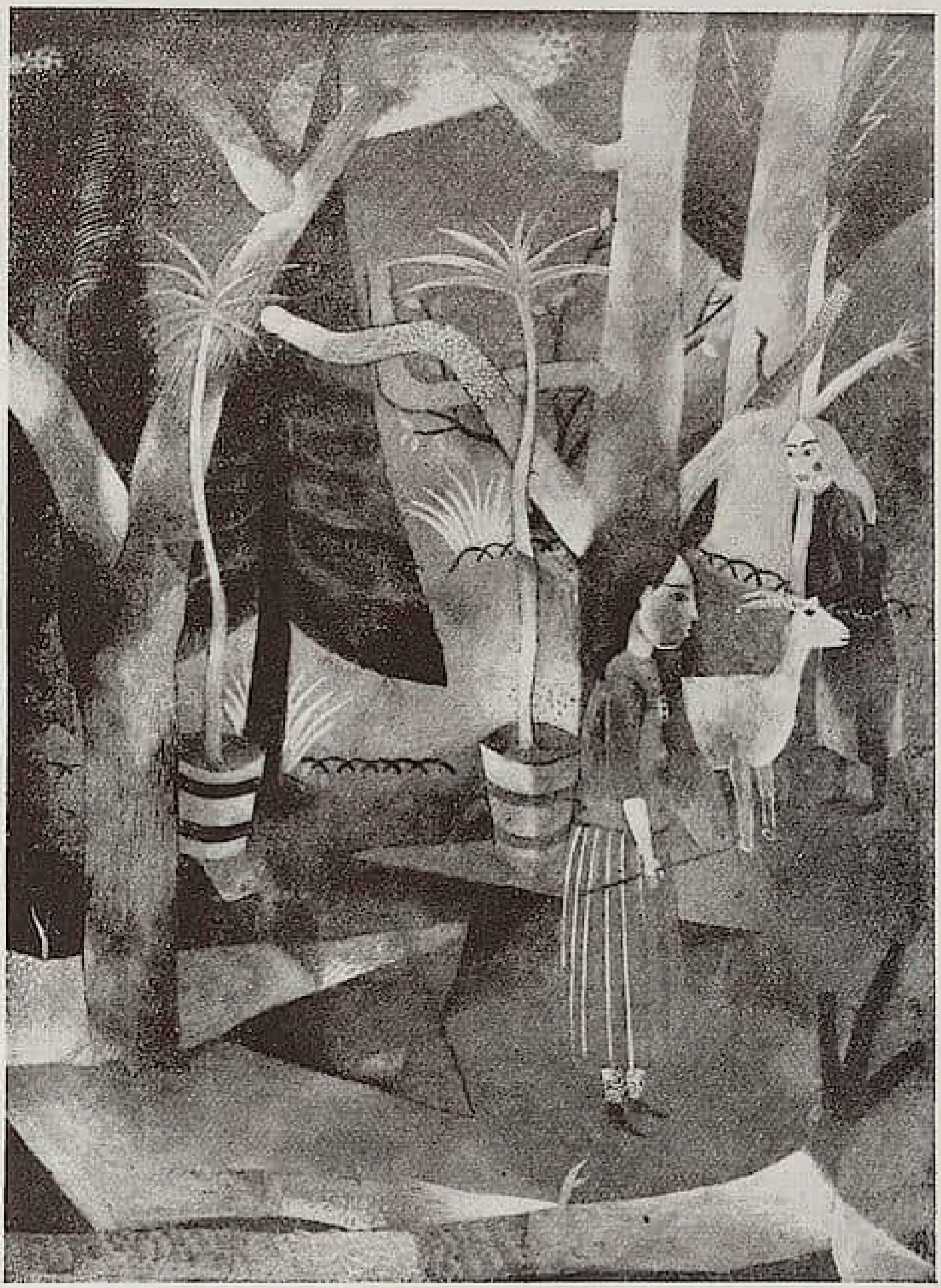
Soviel steht aber trotzdem für jeden fest, dem es ernst ist um die Einfühlung in den Geist der neuen Zeit, daß jene Umformung auf künstlerischem Gebiet, für die in toto der schwächliche Begriff des Expressionismus geprägt ward, eine durchaus geistige und



Heinrich Campendonk. Sindelsdorf. 1919.



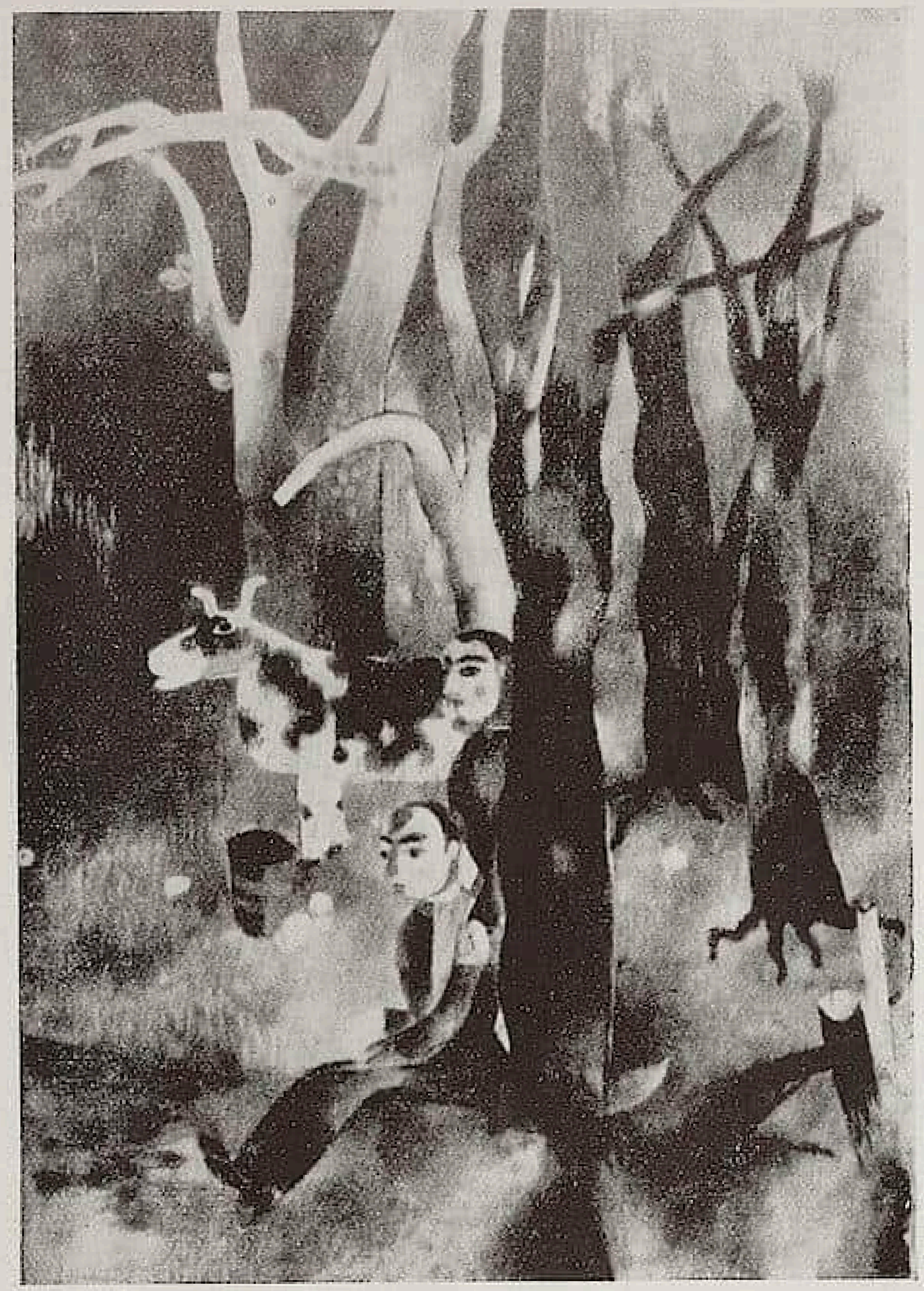
Heinrich Campendonk. Der Kuhstall. 1920.



Heinrich Campendonk. Der Garten. 1919.

mehr als europäische Angelegenheit ist, daß diese Bewegung selbst, die einen Erdteil beinahe unvermittelt ergriff, nur geistig auszudeuten und zu begreifen ist. In ihr tritt unverkennbar bereits die Keimzelle jener neuen Synthese zutage, von der oben mehrfach gesprochen wurde, jenes erste Aufleuchten eines kommenden Morgen, der Osten und Westen (auch einmal in seiner rein politischen Konstellation) in einem neuen Gemeinschaftsideal zusammenführen wird. Will man schon jetzt das größere Gemeinsame dieser noch jungen Bewegung gegenüber dem beinahe unwesentlich Trennenden deutlich machen, dann mag für die Kunst an Namen wie Chagall und Marc auf der einen, Cézanne und Picasso auf der anderen Seite erinnert sein.

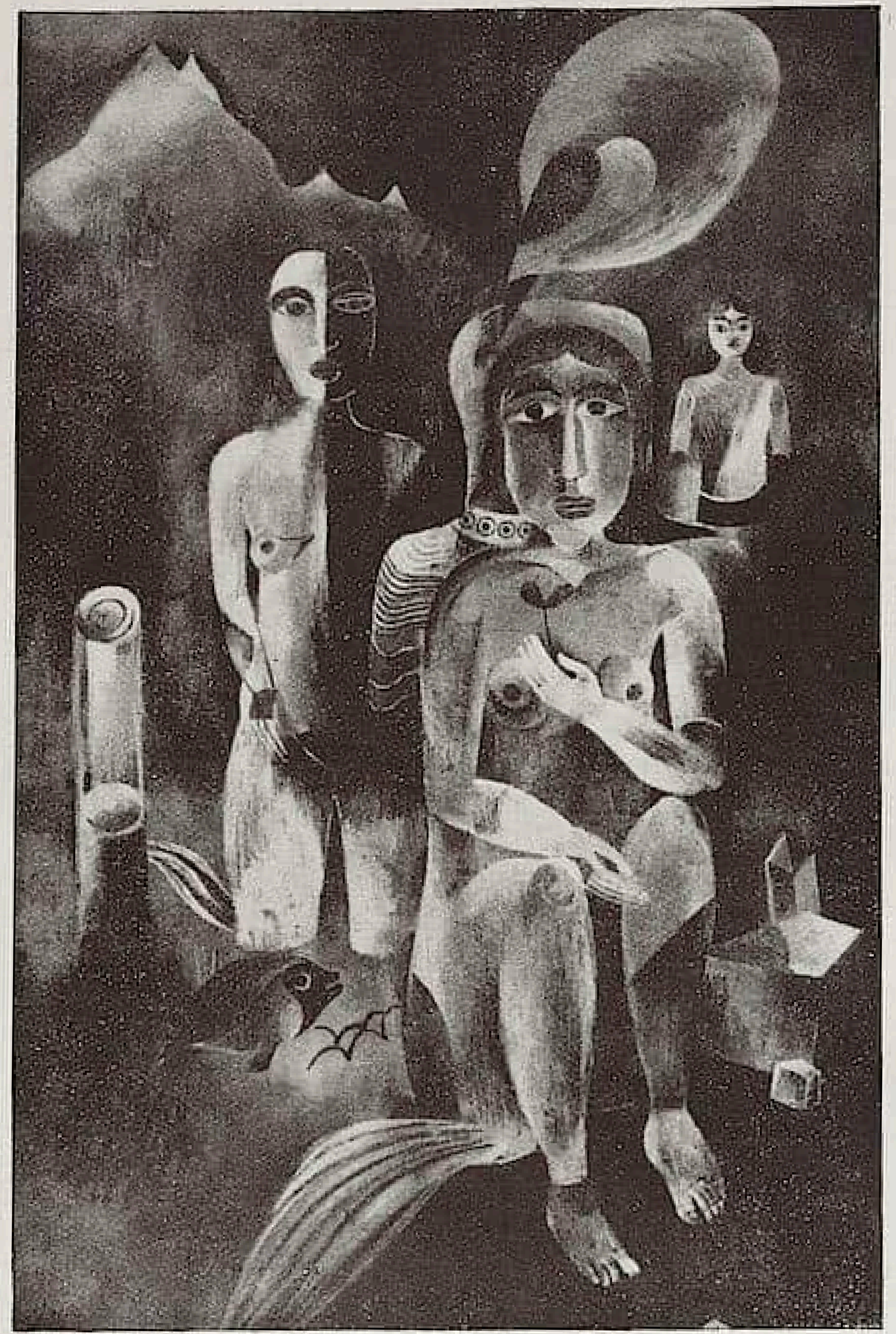
Auch Campendonks Name, dessen Bedeutsamkeit durch die bisherigen Ausführungen vorbereitend und im Sinne dieser Zeitenwende bereits geklärt werden sollte, muß in



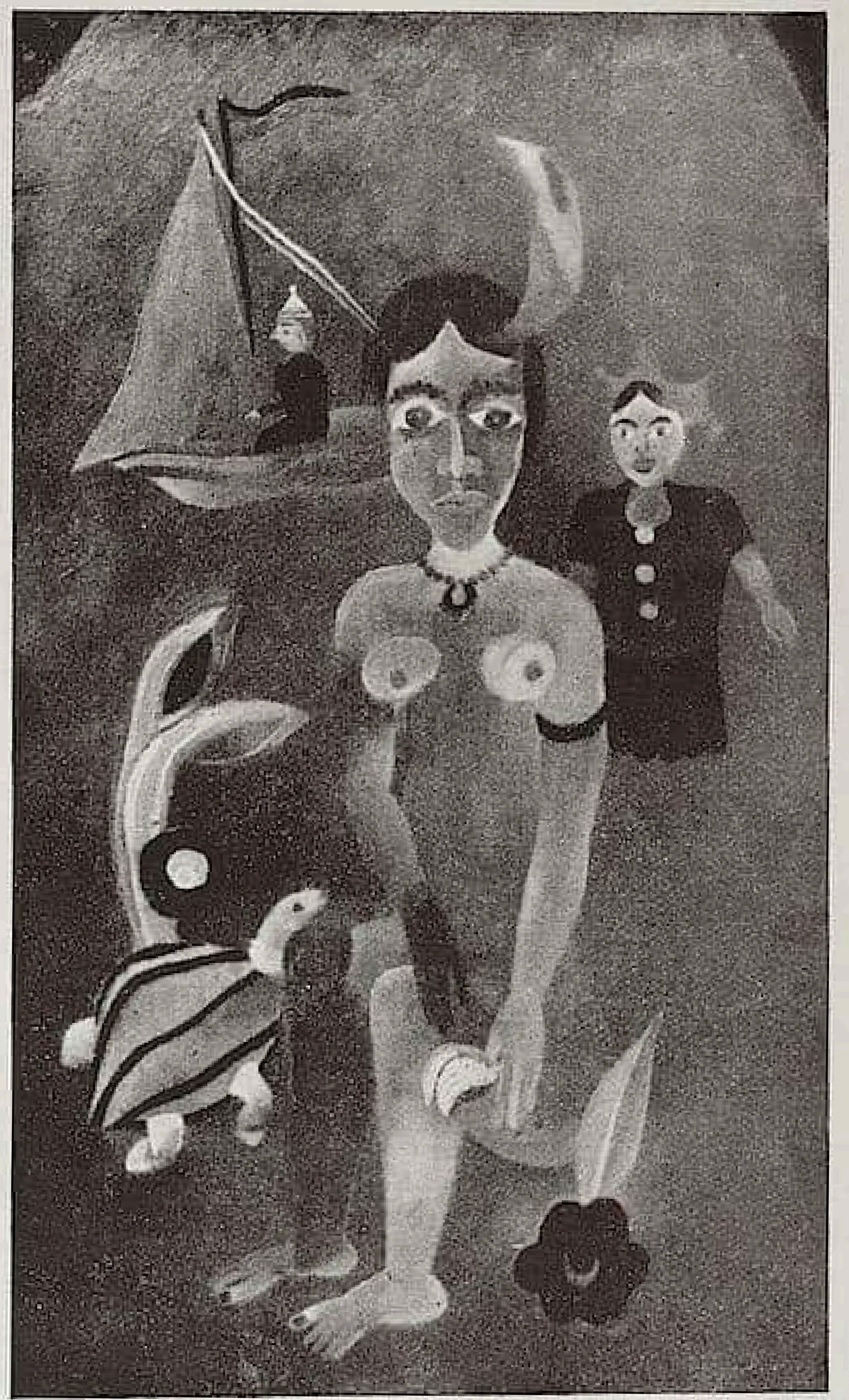
Heinrich Campendonk. Der Wald.

diesem Zusammenhang hervorgehoben werden; denn er ist mit den beiden zuerst Genannten vornehmlich der Repräsentant jenes neuen europäischen Künstlers von durchaus geistiger Prägung und gehört wie jene zu dem Typ des intuitiv fühlenden und erkennenden Schöpfers dieser Zeit, der der jungen Sehnsucht Ziel und Richtung gibt. Sein Werk, rein äußerlich gewertet, eine einzige Symphonie von Farbe und Rhythmus, ist der Ausdruck eines ringenden Geistes nach innerer Wahrhaftigkeit. Vielleicht dankt er es seiner rheinischen Heimat, wenn er, im Vergleich zu anderen, weniger beschwert um die Erkenntnis letzter Dinge und verhältnismäßig unberührter von der allgemeinen Gärung, rascher dazu gekommen ist, sich selbst zu finden. Zwar hat auch er hart um die Kunst kämpfen müssen und leicht im landläufigen Sinne ist ihm der Aufstieg nicht

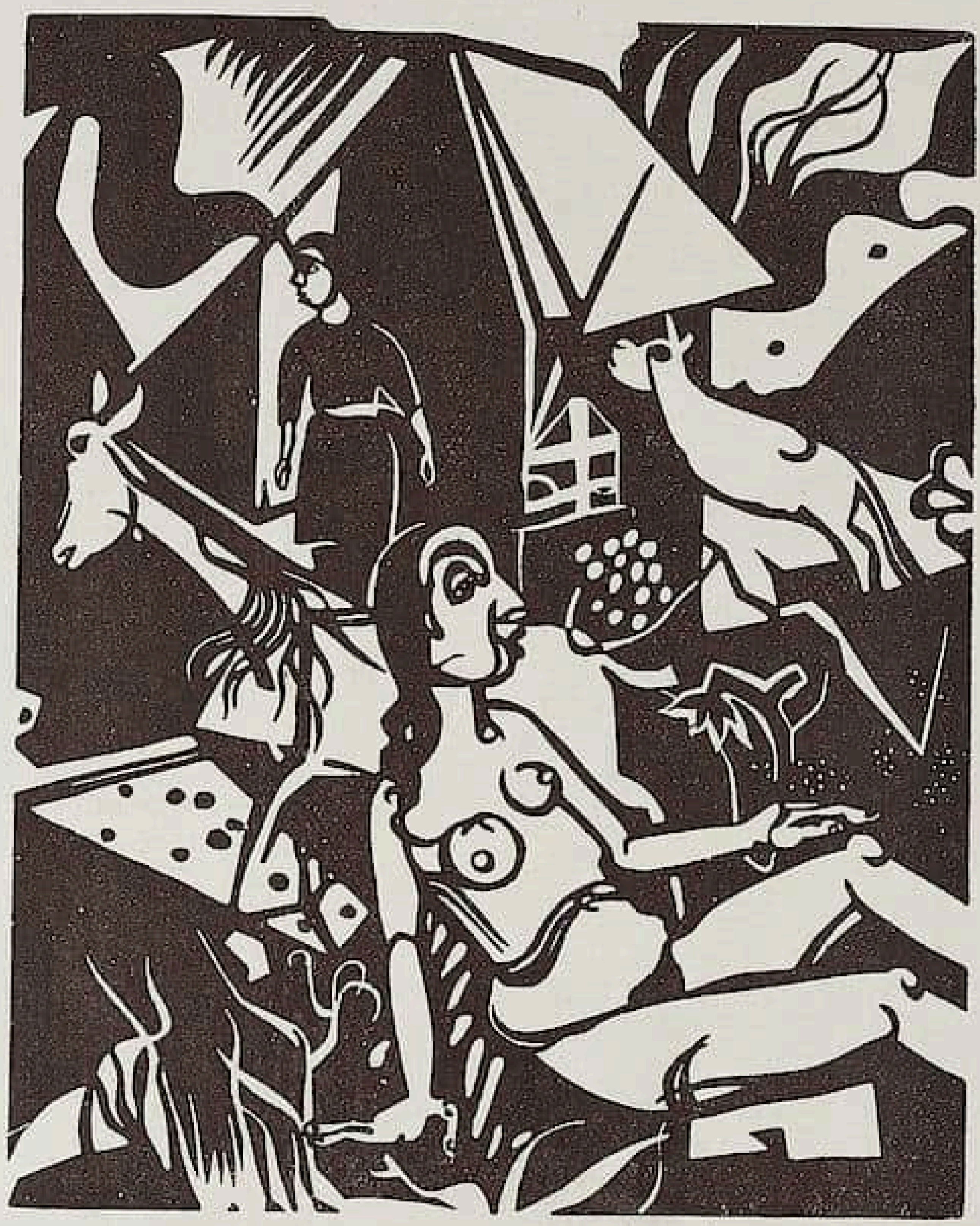
geworden. Aber wenn er auch erst das Handwerk erlernen mußte, um die Anatomie von Menschen und Tier beherrschen zu können, so zeugt es nicht wenig für das Verständnis seines ersten ausgezeichneten Lehrers Thorn-Prikker, wenn er in dieser notwendigen Schulung nicht das letzte Ziel der Kunst erkannte. Darf man vielmehr daran erinnern, daß er, der gebürtige Krefelder, frei von dem geschäftigen Industrialismus seiner Vaterstadt, früh die weite Ebene des Niederrheins mit ihrer wundersam verklingenden Mystik künstlerisch erfaßte, daß er, ein später Nachkomme jenes Calcarer Meisters, vor allem mit dem Heimatboden eng verwurzelt war. Ist dieser Teil unseres Vaterlandes auch nicht reich an kunstgeschichtlichen Denkmälern, so sind die Dome in Xanten und Calcar mit ihren Altären und Bildwerken doch Inkarnation jenes mittelalterlichen weltabgewendeten Ideals einer Gemeinschaft im Geistigen. Und was die Meister Wilhelm von Köln und Stephan Lochner auf ihren Tafeln gemalt, scheint als großes Erlebnis des Künstlers Campendonk noch jetzt auf seinen Bildern spürbar. Zu solchen Eindrücken gesellte sich dem Werdenden die Bekanntschaft mit van Gogh und Cézanne, mit denen sich noch jeder unserer Jungen innerlich auseinandersetzen mußte. In Krefeld, in stiller Zurückgezogenheit lebend, hat Campendonk diese ersten großen Eindrücke als Künstler selbständig verarbeitet und die Ergebnisse dieses Jahres waren es, die ihn durch einen glücklichen Zufall in Berührung mit Kandinsky und Franz Marc brachten, die damals in Sindelsdorf in Oberbayern lebten, wo auch der Rheinländer August Macke oft wochenlang Aufenthalt nahm. Durch Marc veranlaßt, vollzog Campendonk im Oktober 1911 die Übersiedelung nach Sindelsdorf und von diesem Datum bis zu dem unseligen Ausbruch des Weltkrieges hat er hier, mit den Genossen aufs engste verbunden, die glücklichsten Jahre seiner Jugend verbracht. Das Manifest des „Blauen Reiters“ erstand in gemeinsamer Arbeit und die erste Ausstellung dieses kleinen Künstlerkreises, die 1912 erstmalig in München stattfand, war wenigstens für Süddeutschland das weithin sichtbare revolutionäre Zeichen einer neuen Jugend, deren Tendenzen die Sonderbundausstellung kurz danach bekräftigte. — Vielsagend ist an diesen wenigen Tatsachen vor allem das Moment innerer Gemeinsamkeit, das Künstler wie Marc und Campendonk früh zusammenführte. Marc, den vielleicht die erbärmlichste Kugel dieses Krieges hinweggerafft, steht heute in seinem Werke riesengroß über seiner Zeit, für viele der wirkliche Wegweiser der neuen Richtung, bei Lebzeiten kaum von einem Dutzend einflußreicher Kenner und Freunde richtig erkannt. (Die Gerechtigkeit verlangt an dieser Stelle die historisch wichtige Feststellung, daß es der „Sturm“ gewesen ist, der gerade diesem Kreise junger Künstler überhaupt die erste Möglichkeit zur Manifestation ihres Wollens gegeben, als noch sämtliche Kunstkritiker von Groß-Berlin nichts als Hohn und Schmähung für das junge Deutschland bereit hielten, sofern sie überhaupt davon Notiz genommen.) Campendonk, weniger fest im künstlerischen Griff als sein älterer Landsmann Marc, diesem dafür aber vielleicht an Feinnervigkeit und Subtilität des malerischen Gefühls überlegen, ist noch durchaus ein Werdender, so erstaunlich reich auch das Werk seiner letzten Jahre — seit ihn der Krieg wieder zu ruhigem Schaffen in Seeshaupt am Starnberger See kommen ließ — gewachsen ist. Dieses Werk aber ist der Ausdruck einer reinen Dichterseele, voll tiefster Versenkung in das Wesen der Schöpfung, erfüllt von Ehrfurcht vor dem Unergründlichen, Anbetung vor Gott und der Natur, so wie sie seinem inneren Gesichte sich offenbart, Symphonie über den Schöpfungsmorgen, rein in seiner Lauterkeit wie der Gesang der Engel auf den Tafeln Fra Angelicos und doch in seiner malerischen Formung und Abstraktion vom äußeren Schein, Aufstieg aus dem Tal jedweder Erdgebundenheit zu den Höhen eines neuen Geistes, den



Heinrich Campendonk. Die Badenden. 1920.



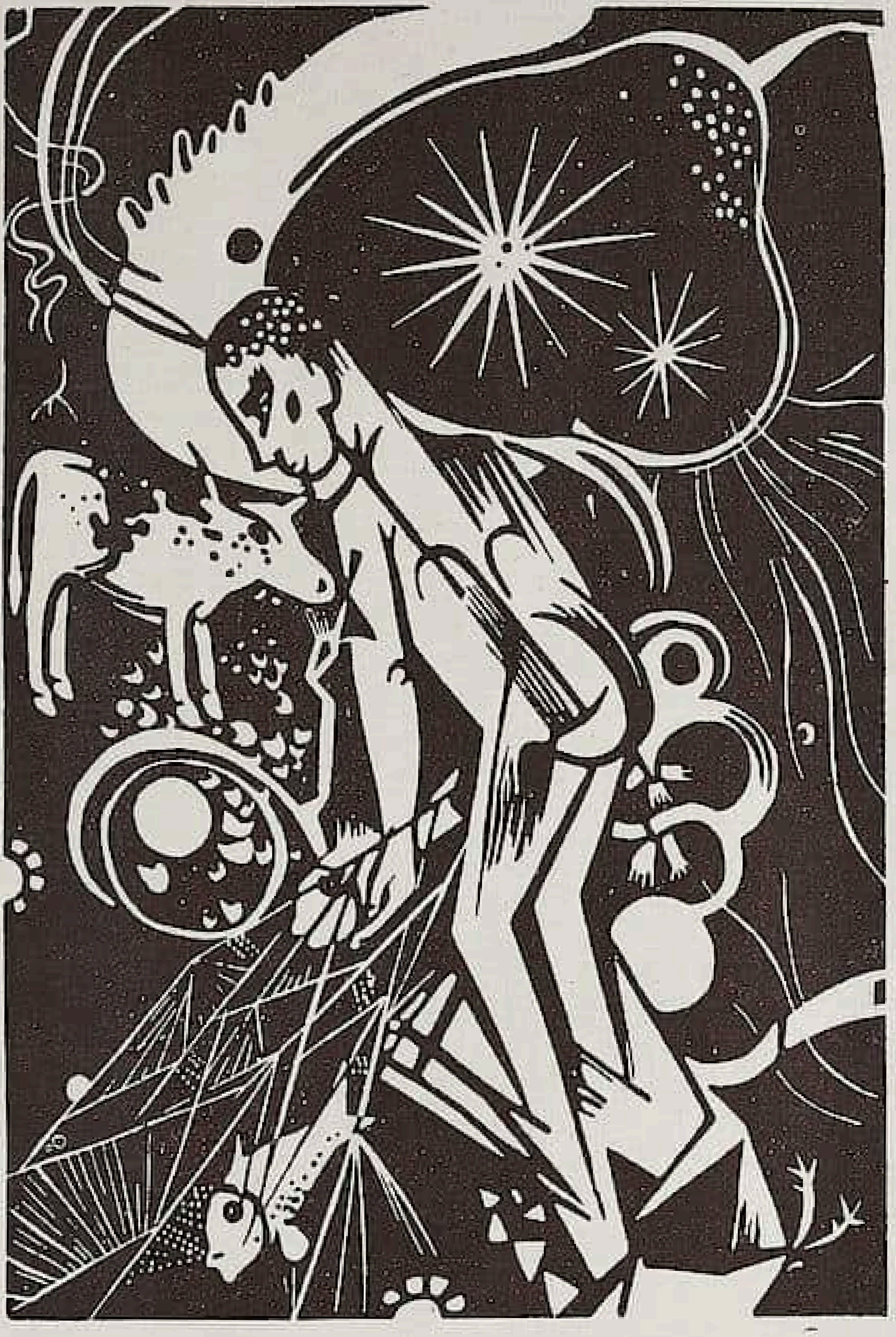
Heinrich Campendonk. Sitzender Akt. 1920.



Heinrich Campendonk. Akt mit Tieren. Holzschnitt.

wir heute mehr ahnen als begrifflich zu fassen vermögen. Wie dieser Künstler intuitiv hinter die Dinge sieht, indem er sie mit fast reiner Kindhaftigkeit vor Augen zaubert, wie er die äußere Form nur gelten läßt, um sie als Mittel der höheren Bildeinheit zu verwenden und daraus das innere Erlebnis gestaltet, das ist vielleicht sogar ein Schritt über Marc hinaus, für den die höhere (d. h. monumentale) Form immer Selbstzweck blieb. Bei Campendonk handelt es sich einzig um die geistige Existenz der Dinge, um das Bekenntnis eines in der kosmischen Einheit tief verwurzelten Künstlergeistes. Nur Menschen, die ganz naiv und unverbildet durch falsche Erziehung vor diese Bilder treten, erleben restlos das Wunder dieser Kunst, die keine anderen Voraussetzungen an den Betrachter stellt als die Fähigkeit, das innere Ohr dem neuen Klang zu öffnen.

Campendonks Bilder sind im letzten immateriell und Verneinung jener Wirklichkeiten, die sich auf der Netzhaut unseres Auges widerspiegeln. Traumhaft ziehen seine Menschen

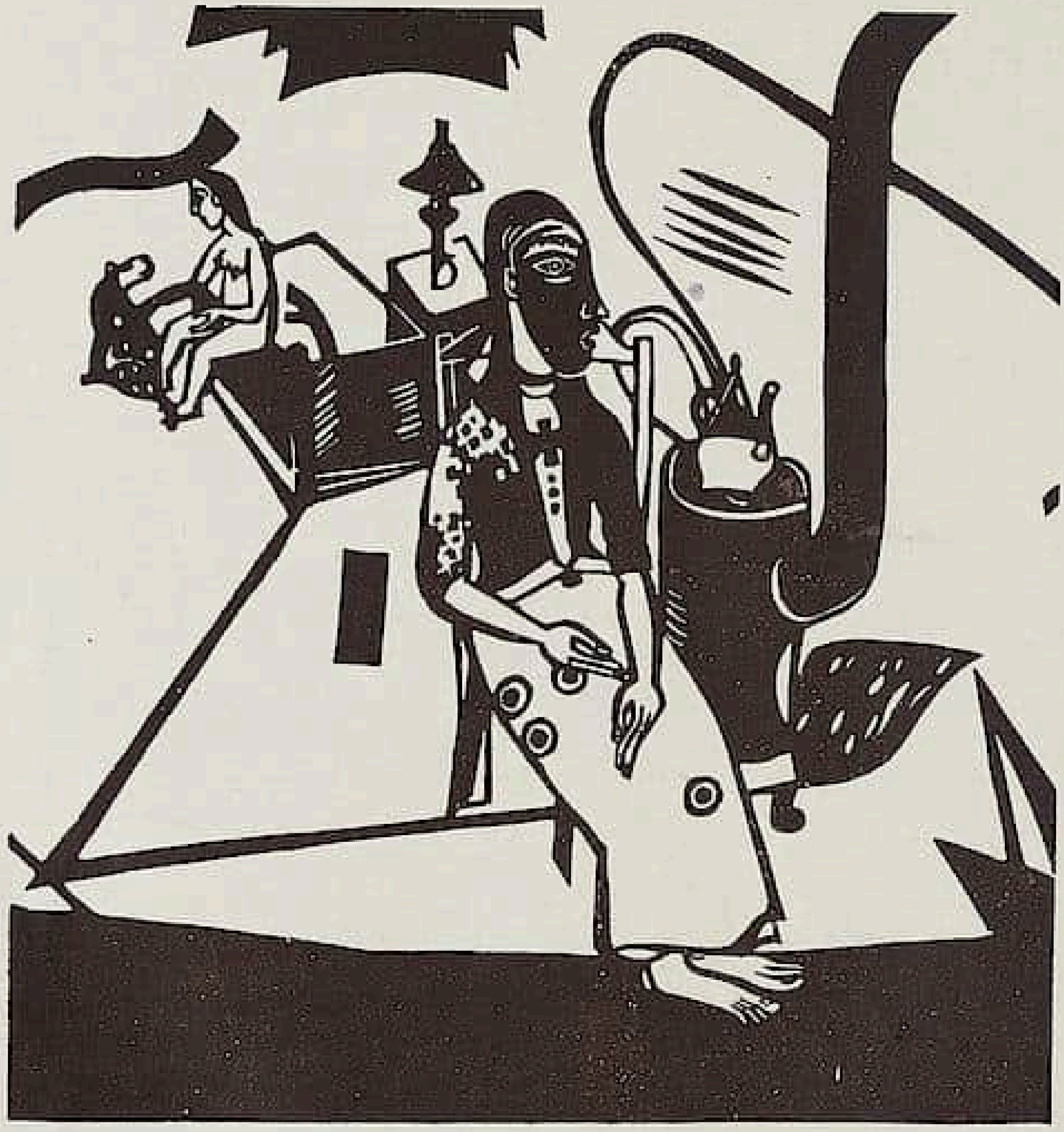


Heinrich Campendonk. Der Fiſcher. Holzſchnitt.

und Tiere an uns vorüber wie Geſtalten aus einem Märchenland. Wie blitzende Kriſtalle leuchtet um ſie herum die reiche Pracht der Farben auf (und wie ſind dieſe empfunden und als Melodien vernehmbar) und doch ſind ſeine Bilder erfüllt von jener bukoliſchen Stimmung, in der ſich die unbegrenzte Ehrfurcht vor den Wundern der Welt einen Ausdruck ſucht. Andere Künſtler der Moderne ſind dämoniſcher, entfeſſelter im inneren Kampf, ſchwerblütiger und erdhafter, dranghafter, letzte Symbole zu finden und monumental zu geſtalten. Aber man ſoll auch die ſcheinbar leichtere Art des gebürtigen Rheinländers nicht unterſchätzen, für den die Farbe als Mittel wieder jene äußerſten Möglichkeiten bereit hält, über die ſonſt nur unſere weſtlichen Nachbarn verfügen. Jedes Detail ſeiner Bilder iſt im wahrſten Sinne des Wortes ein Stück Malerei und

das macht sie uns nicht zuletzt doppelt liebenswert. Steht wie hier hinter der zunächst faßbaren Klangschönheit auch noch die innere Wahrhaftigkeit, die seine Gesichte in das Reich höherer Existenz emporhebt, dann haben wir eben Kunst, die zeitenlos und groß ist.

Wir werden abwarten, wie sich dieses Meisters Werk weiter entwickelt, ob er einer von denen sein wird, die eines Tages mit Recht als Wegweiser eines neuen Menschheitsideals angesprochen werden dürfen. Im europäischen Kunsttempel steht ihm heute zweifellos Chagall am nächsten, so sehr auch die inneren Linien auseinanderstreben, die sich an einem wesentlichen Punkt sehr eng berühren. Diese Berührung freilich ist gerade das Moment jener höheren Synthese, die einmal zwischen Osten und Westen den letzten Ausgleich schaffen soll.



Heinrich Campendonk. Interieur. Holzschnitt.

Klassische und romantische Kunst

Von PAUL COHEN-Portheim

Vorbemerkung des Herausgebers:

Das nachfolgende Kapitel ist als Vorabdruck einem Buche entnommen, das in den nächsten Wochen unter dem Titel „Asien als Erzieher" bei Klinkhardt & Biermann erscheint. Aus der gleichen Quelle stammten die beiden Beiträge unter dem Titel „Asiatischer und europäischer Geist in der Kunst" sowie „Impressionismus und Expressionismus", die der Cicerone in früheren Heften des laufenden Jahrgangs veröffentlichte. Schon diese letztgenannten Artikel fanden über den Leserkreis unserer Zeitschrift hinaus stärksten Widerhall in der Öffentlichkeit und regten vielfach zur Diskussion an. Und doch waren es nur Bruchstücke aus dem oben erwähnten Buch, das in anderem Sinne als Spenglers vieldiskutiertes Werk ins geistige Zentrum dieser von harten Gegensätzen schwangeren Zeit vorstößt. Gestützt auf die Lehren der alten Weisen des fernen Ostens erkennt Cohen den Gegensatz des westlichen Individualismus zu dem östlichen Universalismus, den vornehmlich die metaphysischen Schriften Indiens gelehrt haben. Nach ihm bereiten die Zeitereignisse nicht den Untergang des Abendlandes vor, sondern auf politischem wie auf geistigem Gebiet einen Ausgleich zwischen Asien und Europa, eine höhere Menschheitssynthese. An den Gegensätzen im Leben der Völker, der Kunst und des Geistes entwickelt der Verfasser in überzeugender und fesselnder Weise seine neue Philosophie der Menschheitsversöhnung, die zugleich die Rückkehr zum Universalismus bedeutet. Cohen hat sein Buch während einer vierjährigen Gefangenschaft hinter dem englischen Stacheldraht in vollkommenster Isolierung konzipiert und es verdient besonders hervorgehoben zu werden, daß es abgeschlossen war, bevor noch die Schriften von Spengler und Einstein erschienen. Es ist eines der universalsten Zeugnisse deutschen Geistes und es unterliegt kaum einem Zweifel, daß es — wie kaum ein anderes Werk — in den kommenden Monaten die Öffentlichkeit beschäftigen wird.

Spricht man von klassischer und romantischer Kunst, so denkt man wohl zuerst an den Klassizismus des Übergangs vom 18. zum 19. Jahrhundert und an die ihm folgende Reaktion. Bei klassischer Kunst denkt man an die Rückkehr zur Antike, bei romantischer an die Rückkehr zum Mittelalter und Rittertum, bei beiden aber denkt man an eine der Vergangenheit zugewandte Bewegung. Im allgemeinen Sinn aber versteht man unter der ersten eine mehr verstandesgemäße, nüchterne, ausgeglichene, und unter der zweiten eine mehr gefühlsmäßige, phantastisch-nebelhafte, unwirkliche Kunst.

Es handelt sich also hier um zwei von der Zeit unabhängige, und im menschlichen Charakter begründete Kunst- (und damit Lebens-) auffassungen. An die Antike und an das Mittelalter denkt man darum, weil diese beiden Perioden die für die beiden Tendenzen charakteristischsten Werke hervorgebracht haben, sozusagen deren Typus und Idee fixiert haben. Das klassische wie das romantische Ideal lebten vor wie nach der Antike und dem Mittelalter, sie sind ewig menschlich, nur sehen wir in der Antike und im Mittelalter ihre charakteristischste und bis jetzt höchste Verwirklichung in der Kunst Europas.

* * *

Kunst beruht auf der Wechselwirkung von Verstand und Gefühl. Wie das Gefühl in der Evolution der Verstandesentwicklung vorausgeht (und folgen wird), so geht auch die Entwicklung der Kunst vom rein gefühlsmäßigen der Primitiven zum verstandesmäßigen. Das Gefühl ist inklusiv, es verwischt die Unterschiede, sucht das Universale.

Das primitive Gefühl strebt der Vergangenheit, der Universaleinheit vor der Individualität zu. Der Verstand ist individualistisch und trennend, darum sucht er Gesetz, Maß und Ordnung der Einzelerscheinungen. Der Verstand steht höher, als das primitive — „zurückahnende“ — Gefühl, das wir als Instinkt bezeichnen, niedriger jedoch als das vorausahnende Gefühl, die Intuition.

Die Entwicklung der Kunst geht also vom primitiven Gefühl über den Verstand zur Intuition. Das ist ihre große Entwicklungslinie, doch ist in jedem Künstler und in jeder Kunstepoche eine Mischung der drei Elemente; je nachdem das eine oder das andere überwiegt, können wir von Instinktskunst, Verstandeskunst oder Intuitionskunst reden. In diesem Sinne können wir dann die Romantik als Instinktskunst und den Klassizismus als Verstandeskunst ansehen.

Alle Kunst beruht auf dem Instinkt; weil sie diese allen Menschen ewig gemeinsame Basis hat, kann sie an die tiefsten, unbewußtesten Gefühle aller appellieren. Der Instinkt wird jedoch im wachsenden Maße in Verstand umgewandelt; was aber einmal verstandesgemäß geworden ist, wird nicht mehr gefühlsmäßig empfunden, sondern verstandlich begriffen. Hiermit hängt zusammen die Bedeutung der Symbolik für die Kunst. Für das, was der Mensch fühlt, ohne es zu verstehen, setzt er ein Zeichen, ein Symbol. Hat er es verstanden, durchschaut, so stirbt das Symbol. Eine Zeit, der ein Gewitter ein unverständliches Phänomen ist, hält dasselbe für einen direkten Eingriff eines übermenschlichen Wesens, und ihre Kunst drückt das in dem Symbol eines Donnergottes aus; eine Zeit, der das Gewitter ein „natürliches“, d. h. verständliches Phänomen geworden ist, kann dasselbe in ihrer Kunst nicht mehr symbolisch ausdrücken. Damit ist es dem Gebiete der Kunst entrückt und zu einem wissenschaftlichen Phänomen geworden.

Nietzsche glaubte manchmal, daß die wissenschaftliche Entwicklung die Kunst überhaupt zwecklos gemacht habe. Es war das zwar nicht die ausgesprochene Meinung, aber doch die innere Überzeugung des ganzen „Zeitalters der Wissenschaft“ der Kunst gegenüber, und darum wurde die Kunst eigentlich nur noch als Luxus und als eine Beschäftigung für solche, die nichts Wichtigeres zu tun hatten, angesehen — und wurde auch dazu.

„Jedes Kunstwerk muß symbolisch sein, d. h. über sich selbst herausweisen,“ sagt Goethe. Wäre dem Verstande alles klar, gäbe es kein Mysterium und keine Symbole mehr, so wäre auch keine Kunst. Da das Gefühl aber über den Verstand hinauswächst, ahnt der Mensch immer wieder neue Rätsel, welche die Wissenschaft noch nicht lösen kann, und darum lebt die Kunst weiter und schafft neue Symbole. Wir stehen am Anfang einer Periode, die überall neue Rätsel sieht, und deren Kunst die neuen Symbole sucht. Die ganze Entwicklung jedoch von der Renaissance bis zum Ende des 19. Jahrhunderts war eine Wachstumsperiode des Verstandes auf Kosten des Gefühls (von kurzen Reaktionen unterbrochen) und war darum eine Zeit der Kunstdekadenz (mit Ausnahme der verstandesgemäßesten Kunstzweige, wie etwa der Romanliteratur).

* * *

Alle Reaktionen des Gefühls gegen die Verstandesherrschaft sind einander verwandt, und sie sind alle „romantisch“. Die erste und bis jetzt größte war die Gotik (es bleibt sich gleich, ob man alle romantische Kunst gotisch, oder alle der Gotik verwandte Kunst romantisch nennt); ihr folgten die Renaissance, das (romantische) Barock, der Klassizismus und die eigentliche Romantik; aber seit der Renaissance wird der Siegeslauf des Verstandes durch immer kürzere und unwirksamere Gefühlsreaktionen unterbrochen, weil das Wachstum des Gefühls mit dem des Verstandes nicht gleichen Schritt hielt.

Die Gotik war die letzte Zeit des von seiner Überlegenheit überzeugten Gefühls, war die letzte Zeit des „Glaubens“, weil ihr Gefühl noch vorausahnend, ihrem Verstande überlegen war. Die späteren romantischen Reaktionen vermochten nicht mehr durchzudringen. Das Barock war die Äußerung der Gefühlsreaktion gegen den Protestantismus — nicht zufällig ist der Zusammenhang der Barockkunst mit dem Jesuitenorden, nur in katholischen Ländern setzte es seine Herrschaft durch (weshalb es z. B. kein englisches Barock gibt); nur halb Europa war noch gläubig.

Die Romantik des jungen 19. Jahrhunderts war die Reaktion gegen den Rationalismus des 18. Jahrhunderts[1], der sich in der großen Revolution materialisiert hatte. Sie blieb im Vergleich zu ihren Vorgängern wirkungslos, sie vermochte nicht einen neuen Stil zu schaffen, und sie fand keine eigenen Symbole. Die Zeit wünschte wieder gläubig zu sein, aber es gelang ihr nicht. Darum griff die Romantik auf die Vorzeit zurück. Sie (und in noch größerem Maße ihr späterer Nachfolger, der sich bewußt Symbolismus nannte) war gezwungen, auf Primitiveres zurückzugreifen, sie war zurückahnend. Sie appellierte an alles das, was im Menschen infantil, d. h. aus der Kindheit des Individuums oder der Menschheit zurückgeblieben war, und suchte es zu neuem Leben zu erwecken. Sie liebte das Mittelalter mit seinen Rittern, Kirchen und Kreuzzügen und sie liebte das Märchen, mit seinen Königssöhnen und verwunschenen Prinzessinnen, mit seinen Hexen und Zauberern. — Phantastisch-unwirklich und schauerlich-grotesk war die romantische Kunst.

Das Kind im Menschen besitzt Phantasie, die ihm das Leben, welches ihm noch fremd ist, in märchenhafter Schönheit erscheinen läßt und die ihm andererseits Furcht vor diesem Unbekannten einflößt. Das echte Märchen erzählt von Helden, aber auch von Ungeheuern, es weckt freudiges Staunen, aber auch das Gruseln, es bewegt sich stets in Extremen — es will unsinnig, unverstandesgemäß sein. — Darum kennt auch die Romantik keine Proportion. Die Dome ragen bis in den Himmel, die Gefühlsergüsse jeder Art sind maßlos. Die romantische Welt wimmelt von Riesen und Zwergen, unheimlich zerklüfteten Gebirgslandschaften und düsteren Wolken, durch die ein greller Strahl bricht. Nur das, was fern und außergewöhnlich ist, ist romantisch: die Vorzeit — Mittelalter — oder primitive barbarische Zeiten — der Orient, die Wüste oder die wildbewegte See, Helden und Märtyrer, Königskinder und Seefahrer — jede Zeit, außer der Jetztzeit, jeder Mensch, außer dem Normalmenschen.

In jedem nicht gänzlich nüchternen und eingetrockneten Menschen liegt das Kind, darum liebt jeder das Märchen — manchmal nur für kurze Zeit — aber es bleibt ihm eben das Märchen, und er hält es nicht für das Leben — er glaubt nicht daran.

Schon das kleine Kind will wissen, ob das Märchen auch „wahr“ ist, und hat das Kind entdeckt, daß es „nur ein Märchen“ war, so ist auch ihm die Zeit der Märchen vorbei. Erst im späteren Alter liest man halb gerührt, halb ironisch aufs neue die Märchen der Kinderzeit.

---

[1] Um übersichtlich zu bleiben, muß man notgedrungen die Dinge vereinfacht darstellen. So setzt man hintereinander in der Zeit, was schon gleichzeitig in Erscheinung tritt. Die Reaktion gegen den Rationalismus beginnt nicht nach, sondern während der Herrschaft desselben. Sie tritt bereits in dem Gegensatz Voltaire-Rousseau in Erscheinung, in der Kunst heißt sie Sturm- und Drangperiode, und ihr typischstes und größtes Werk, Werther. Vorherrschend und siegreich blieb aber der Rationalismus. In der Revolution siegte der praktisch-politische Geist Voltaires über Rousseaus schwärmerisches Naturideal. In der Kunst siegte der Klassizismus, und erst in der Romantik setzte sich der Sturm und Drang durch. Goethes Werther übte erst dann seine größte Wirkung aus, wie eben stets der Geist der Größten vorausahnt, was erst die Zukunft materialisiert.

Die Romantik war ihren Zeitgenossen eine beglückende Kindheitserinnerung, sie war die märchenhafte Kunst einer Zeit, welche (mit vieler Berechtigung) an der Gegenwart verzweifelte, aber sie vermochte nicht — wie es die wahrhaft große Kunst vermag — — das Zukunftsideal vorauszuahnen, sondern sie suchte es in der Vergangenheit — sie war eine sehr schöne, sehr fromme Lüge.

* * *

Als Verstandeskunst haben wir den Klassizismus definiert, doch ist das eine etwas gewaltsame Vereinfachung.

Eine Bewegung ist eben eine Bewegung und kein Ruhezustand, und die Sprache kann nur den letzteren ausdrücken.

In der romantischen Kunst überwiegt das Gefühl, in der klassischen überwiegt der Verstand, eine reine Verstandeskunst jedoch ist eine Unmöglichkeit. Bei der klassischen Kunst aber, die wir in erster Linie betrachtet hatten, dem Klassizismus des 18. Jahrhunderts, überwiegt durchaus der Verstand, es ist eine sehr bewußte Kunst.

Ganz zielbewußt war das Rückgreifen des Klassizismus auf die Antike; nicht sentimental, wie das der romantischen Mittelaltersschwärmerei, sondern der Einsicht entsprungen, daß man von der Antike das Kunsthandwerk wieder erlernen müsse. Durch Messungen der architektonischen Proportionen und der menschlichen Proportionen an den Skulpturen, durch Nachahmung der dramatischen Regeln der Griechen glaubte man eine Neublüte der antiken Kunst herbeiführen zu können. Was in Athen Wahrheit gewesen war, mußte überall und für alle Zeiten wahr sein, ein dorischer oder jonischer Tempel mußte auch für München oder Edinborough das architektonische Ideal verkörpern, die Skulptur durfte einen Napoleon nur als römischen Imperator darstellen, und in der Malerei, in der man das Griechentum nur aus zweiter Hand kannte, war die Renaissance, insbesondere Rafael, das ewige Vorbild. Man glaubte alles auf Maße und Gesetze zurückführen zu können, glaubte an eine absolute Norm in der Kunst und hielt die wiederaufgefundenen Gesetze der Antike für den Schlüssel zu der einzig wahren und absoluten Kunst. So entstand eine überaus nüchterne und unpersönliche Kunst, deren Wert eben nur in ihrer Gesetzmäßigkeit lag, der aber das Gefühl und damit die Persönlichkeit fehlte.

* * *

So war der Klassizismus, nicht so aber waren die großen Künstler jener Zeit, selbst wenn sie dieser Theorie huldigten, und ganz anders war die Antike.

Was an der Antike bis zum heutigen Tage unerreicht geblieben ist, und ewig bewunderungswürdig bleiben wird, ist ihr Gleichgewicht von Verstand und Gefühl. Dieses Gleichgewicht ist das Ideal aller Kunst, und keine Zeit kam dem absoluten Gleichgewicht (in Europa) so nahe wie die Antike. Die wahre klassische Kunst, nach der sich Europa immer wieder zurücksehnte, hatte den Ausgleich der streitenden Kräfte des Menschengeistes erreicht. Während einer gewissen Zeit stand ein ganzes, wenn auch kleines, Volk jenseits dieses Streits — Athen hatte die Harmonie von Verstand und Gefühl, und damit die Harmonie des Ichs mit dem Universum gefunden.

Wie nach dem verlorenen Paradies hat sich die Kunst nach dieser Zeit zurückgesehnt, aber ihr Geist kehrte nicht zurück, wenn man auch ihre Formen und Regeln noch so gewissenhaft kopierte. Weil die Menschheit im Werden ist, muß es stets ein vergebliches Bemühen bleiben, einen vorübergegangenen Zustand in der Gegenwart wiederholen zu wollen.

Dennoch wäre es ein Fehler anzunehmen (gerade diesen Fehler machte der Klassi-

zismus), daß ſeit der Antike kein Fortſchritt ſtattgefunden hätte oder auch nur denkbar ſei. Eine Harmonie, wie ſie die Antike kannte, iſt ſeitdem nicht wieder erreicht worden, aber wohl fand ſeit ihrer Zeit ein Wachstum der beiden Harmoniekomponenten ſtatt. Das Gefühl der Gotik iſt tiefer und hinreißender als das der Antike, der Verſtand der Neuzeit iſt ſchärfer als der ihre, nur das Gleichgewicht beider iſt noch nicht wiedergefunden worden. Auf Koſten des Gefühls entwickelte ſich in den letzten Jahrhunderten der Intellekt, und erſt wenn eine neue Entwicklung das Gefühl auf die Höhe des Verſtandes gebracht haben wird, wird eine neue und eine höhere Harmonie möglich ſein als die der Antike.

Wie nach dem Glück der Kindheit ſehnt ſich die Menſchheit nach der harmoniſchen Ruhe der Antike zurück. Iſt man aber dem Kindesalter entwachſen, ſo kann man dieſes Glück nicht wiederfinden. Das Gefühl des Jünglings iſt zu tief und der erfahrene Verſtand des Mannes zu ſcharf, ihr Bewußtſein iſt zu entwickelt, um die halb unbewußte Seligkeit des früheren Alters zu geſtatten.

Wie die Romantik, ſo ſuchte auch der Klaſſizismus vergeblich eine verſchwundene Zeit heraufzubeſchwören, er war ein Zurückwollen, wie jene ein Zurückahnen war. Die Romantik verfehlte ihr Ziel, weil der Verſtand (man kann auch ſagen das Wiſſen) ſeit dem Mittelalter zu entwickelt war, und der Klaſſizismus das ſeine, weil ſich das Gefühl (man kann auch ſagen das Leiden) ſeit der Antike vertieft hatte.

Die Antike kehrte nicht wieder, aber die Verſuche, ſie wiederzubeleben waren trotzdem nicht zwecklos. Die Antike blieb auf ein Land beſchränkt, nur ein ſchwacher Abglanz drang bis zu ſeinen Nachbarn, der Reſt war Barbarei. Die Renaiſſance brachte eine, wenn auch ſchwächere und reflektierte, klaſſiſche Kunſt bis nach Weſt- und Mitteleuropa, der Klaſſizismus des 18. Jahrhunderts drang bis tief nach Rußland und hoch in den Norden, er eroberte ganz Europa. Und genau ſo iſt das Verhältnis von Gotik, Barock und Romantik. Hier übertrug ſich das chriſtliche Ideal (das ſich in der europäiſchen Kunſt, in der Gotik, zum erſten Male voll entwickelte) vom Norden her über Europa.

Wir ſehen hier auf dem Gebiete der Kunſt den Kampf der Antike und des Chriſtentums, den wir als Grundlage aller europäiſchen Entwicklung betrachten; ihre Syntheſe wird die zukünftige klaſſiſche Periode, die nächſte Harmonie herbeiführen.

Sobald die Antike ihren Höhepunkt überſchritten hatte, wurde die griechiſche Kunſt überwiegend verſtandesgemäß. Rom und die ſpäteren Erben der Antike, die lateiniſchen Völker, bewahrten und entwickelten die Tradition des Verſtandes; das Maß und das Geſetz. Dem Norden, den germaniſchen und keltiſchen ſowie den ſlaviſchen Raſſen blieb es vorbehalten, demgegenüber das Gefühl in der Kunſt zur Geltung zu bringen. In allen Ländern Europas (man darf nicht vergeſſen, daß ſie ja alle eine höchſt gemiſchtraſſige Bevölkerung haben), entſtand hieraus ein Kampf und Wechſelſpiel beider Strömungen.

Die letzten Jahrhunderte brachten einen Sieg der lateiniſchen Idee über die nördliche, welche der Renaiſſance keine gleichwertige Reaktion entgegenzuſtellen vermochte; erſt in jüngſter Zeit ſetzte, zum Teil von dem noch unverbrauchten „barbariſchen" Rußland ausgehend, eine überaus ſtarke Gefühlskunſt ein, ein Zeichen der beginnenden Entwicklung des Gefühls auf Verſtandeshöhe.

* * *

Gefühlskunſt entſpricht Jugend und „Barbarei", Verſtandeskunſt entſpricht Alter und Überziviliſation, klaſſiſche Kunſt iſt Reife.

Die Romantik zeigt Fehler und Vorzüge der Jugend; weil ſie eine verſpätete Jugend iſt, zeigt ſie vor allem deren Fehler. Sie iſt wie ein überreizter, gefühlsüberſchwäng-

licher, unbefriedigter, krankhaft empfindsamer Jüngling (den sie darum auch gerne schildert). Sie hat dessen Gefühlsausbrüche und Todessehnsucht, seine im Grunde doch ehrliche Verzweiflungspose, hat seine Morbidität und seine Hysterie. Sie kann aber auch das hinreißende Feuer, die Leidenschaft und die Begeisterung der Jugend zeigen.

Der Klassizismus hat die Eigenschaften des Alters. Er ist wie ein etwas müder, blasierter und sehr kultivierter Herr von 40 Jahren, der sein Ideal in der richtigen Proportion von Genuß und Ruhe (mehr Ruhe als Genuß) sieht, dessen Geschmack alles Laute, Bunte und Phantastische als störend empfindet, und bei dem auch noch die Liebe und der Haß innerhalb der Grenzen eines etwas pedantischen, guten Geschmacks bleiben müssen.

Der Romantiker ist ein schöner, bleicher, enthusiastischer Jüngling; seine Karikatur ein halbhysterischer, unterernährter und unfähiger „Ästhet" von zweifelhafter Reinlichkeit und von unzweifelhaftem Größenwahn. Der Klassiker ist ein vollendeter Gesellschafter, ein Sammler und Kunstkenner, ein überaus charmanter Weltmann von hervorragendem Geschmack; seine Karikatur ist der äußerlich korrekte, sonst aber gänzlich nüchterne und phantasielose, farblose „bessere" Herr", der Normalgesellschaftsmensch.

Ist die Romantik der Frühling, wenn auch häufig ein verregneter Frühling, so ist der Klassizismus der Herbst, häufig ein schöner, noch sonniger Herbst. Die wahre klassische Kunst aber ist der Sommer, die Reife, die lebenerfüllte Ruhe, in der die Zeit stille zu stehen scheint.

* * *

Eine den Jahreszeiten gleichende Entwicklung vollzieht sich auch im Leben des Individuums, sie ist am deutlichsten erkennbar in den Werken eines Künstlers.

Der Künstler hat seine romantische Jugend und sein verständiges, retrospektives Alter, und er hat auch — nicht immer, und nur allzukurz — seinen klassischen Moment, seine Harmonie. Das ist der Augenblick, in dem Gefühl und Verstand versöhnt sind, Gedanke und Form sich entsprechen. Die größten Künstler zeigen die vollkommenste und auch die langwährendste Harmonie, und darum bezeichnet man sie ganz richtig als Klassiker. Eine wahrhaft klassische Zeit war in Europa nur die Antike, wahre klassische Kunst aber entsteht aufs neue mit jedem überragenden Genie, wenn es auch der Antike noch so fern steht. Wohl gibt es auch sehr große, aber unharmonische Künstler; das sind die, bei welchen das Gefühl überwiegt, die „gotischen" Künstler" (etwa el Greco oder Dostojewski), wohl gibt es sehr große Künstler, deren Verstand reicher als ihr Gefühl, und deren Stärke daher in der Form liegt (etwa Rafael, Racine oder Anatole France), und die man daher als „klassisch" im engeren Sinne des Wortes bezeichnen kann, bei den Allergrößten aber verlieren diese Bezeichnungen ihren Sinn. Diese sind zugleich gotisch-romantisch und klassisch, oder vielmehr weder das eine noch das andere, weil sie eben aus der Synthese der beiden eine höhere Harmonie gebildet haben. Die Kunst eines Shakespeare, eines Beethoven, eines Lionardo und eines Michelangelo ist der Maßstab für eine Zukunft, in der solche Kunst keine individuelle und isolierte Ausnahmeerscheinung mehr wäre, und in welcher unsere größten europäischen Genies nur die Ersten unter Gleichen wären.

Die wahre Romantik und die wahre klassische Kunst sind vorausahnend und schaffen die Zukunft. Die Romantik wird der Ausdruck sein der Zeit, die unser Gefühl auf die Höhe des Verstandes bringt, zur Intuition reifen läßt, und die wahre klassische Kunst wird dann die neue Synthese dieser beiden bringen.

DER KUNSTSAMMLER

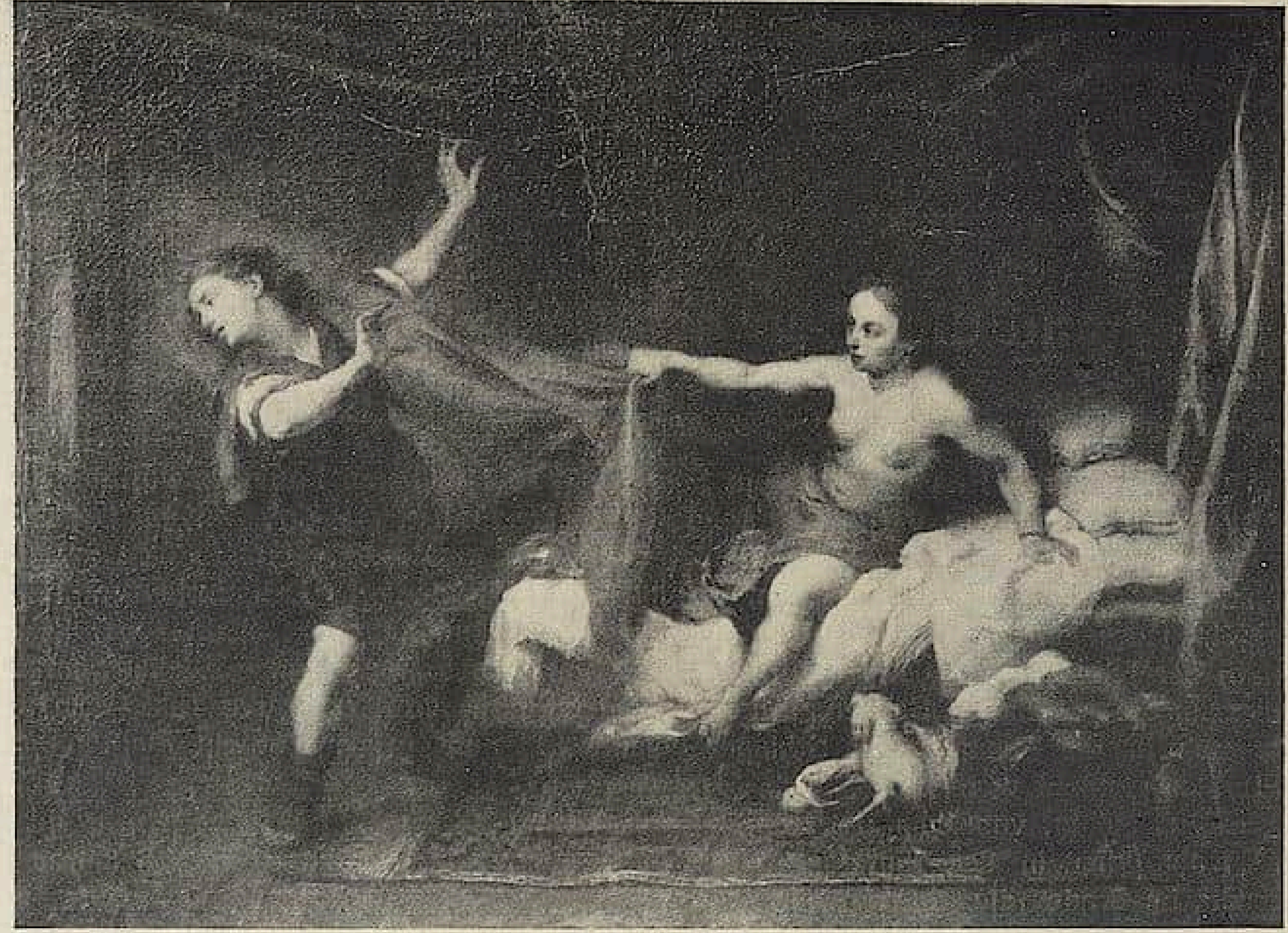
Von Sammelwesen und Kunstereignissen

„Josef und die Frau des Potiphar" von Murillo

Mit 1 Abbildung *Von AUGUST L. MAYER*

Während des Krieges tauchte in Sevilla ein Bild mittleren Formates auf mit der Darstellung der Versuchung Josefs durch die Frau des Potiphar. Daß das Gemälde von den Besitzern für ein bislang unbekanntes Meisterwerk Murillos erklärt wurde, konnte aus doppeltem Grunde nicht verwundern. Denn erstens ist ungefähr jedes zweite Bild, das man in Sevilla bei Händlern oder „aficionados" sieht, nach der festen Ansicht des Eigentümers ein „Murillo autographo" und zweitens hatten diesmal die glücklichen Besitzer ausnahmsweise wirklich recht; denn das Bild, das seit kurzem in die Sammlung F. Schlayer gelangt ist, muß in der Tat ein Meisterwerk Murillos genannt werden.

Das Gemälde, von dem die Abbildung nur einen sehr ungenügenden Begriff gibt, ist wohl sicher in den fünfziger Jahren entstanden, wohl bald nach der „Bekehrung Pauli" im Prado (die ich, wie mich ein neuerliches Studium der Bilder überzeugte, in meinem Band „Murillo" der „Klassiker der Kunst" viel zu spät datiert habe) und ungefähr in der Zeit, da der Meister die „Mariengeburt" im Louvre malte, also um 1655. Was zunächst wohl jedem auffallen wird, ist die meisterliche Behandlung des Helldunkels, und ebenso wie bei der „Mariengeburt" wird man auch hier in gewisser Weise an Rembrandt erinnert, nur daß alles ins Romanische, Formschöne und Ausgeglichene umgewandelt ist. Neben der „Venus" des Velazquez ist diese Frau des Potiphar der einzige weibliche Akt, den die spanische Malerei des 17. Jahrhunderts aufzuweisen hat. Dies verleiht dem Bild eine ganz besondere Bedeutung. Ist schon der Rückenakt der berühmten „Venus mit dem Spiegel" auch für spanische Begriffe sehr dezent, so hat Murillo durch die Drapierung der Bettdecke in taktvollster Weise sein Möglichstes getan, um nicht gegen die geheiligten Verordnungen der Inquisition zu verstoßen. (Wohl hat auch Antonio del Castillo in seiner Serie von Bildern aus der Geschichte Josefs [Madrid, Prado] die Verführungsszene geschildert, aber hier ist vom Körper der Frau so gut wie nichts zu sehen, und es fehlt der ganzen Darstellung die sinnliche Wärme.) In dem Memoirenwerk eines Sevillaner Chronisten, das ich bisher noch nicht einsehen konnte, wird angeblich berichtet, daß Murillo zwei weitere Bilder ähnlichen erotischen Inhaltes in späteren Jahren vernichtet habe. Das junge Weib, das schon eine gewisse Anlage zur Fülle zeigt, ist mit den vollentwickelten Formen und dem etwas kurzen Bein der richtige Typ der Sevillanerin. Prachtvoll hebt sich das Fleisch in seiner ganzen sinnlichen Wärme von dem dunklen Hintergrund und dem Weiß des Bettlakens ab. Der meisterliche Erzähler Murillo bewährt sich auch in der Wiedergabe dieser Szene. Es scheint mir nicht ganz ausgeschlossen, daß der andalusische Künstler von jener berühmten Skizze Tintorettos angeregt wurde, die jetzt im Prado hängt. Jedenfalls ist ein Ver-



Murillo. Josef und die Frau des Potiphar.
Madrid, Sammlung F. Schlayer.

gleich der beiden Darstellungen höchst interessant, weil er die außerordentlich maßvolle Art Murillos besonders deutlich erkennen läßt, ebenso wie das sentimentale Moment, das der andalusische Künstler auch in die dramatischsten Darstellungen hineinträgt.

Die Bewegtheit der Szene wird nicht nur durch die Anbringung des kläffenden Hündchens gesteigert, sondern vor allem auch durch das Kolorit, das aber in erster Linie dazu bestimmt ist, den sinnlichen Reiz des Ganzen zur vollsten Entfaltung zu bringen. Außerordentlich vor allem ist die Verwendung der verschiedensten Rot in der Draperie des Bettes, des Teppichs und der am Boden liegenden Gewänder. Es ist ein Kampf zwischen dem keuschen Violett, sinnlichstem Purpur und aufreizendem Scharlach. Kein Zufall, daß Josef in ein tiefes Violett gekleidet ist.

Die malerische Behandlung des Teppichs ist von ganz besonderer Schönheit. An Qualität steht das Bild auf gleicher Höhe wie die Folge der Geschichte vom verlorenen Sohn in der Sammlung Beit in London. Die Maße sind auch ungefähr die gleichen (ca. 1,00 : 1,35 m). Dem vollen warmen Kolorit, das feinste Tonnuancen aufweist, entspricht die kräftige und doch überaus sorgfältige Malweise.

Mündener Fayencen mit Muffelfarbenmalerei

Mit 2 Abbildungen *Von O. RIESEBIETER-Oldenburg*

In den Oſtertagen hatte der bekannte Sammler guter alter deutſcher Keramik, Herr Otto Blohm in Hamburg, das Glück, in Bremen bei einem kleinem Händler das in Abb. 1 wiedergegebene, äußerſt fein und flott in Muffelfarben bemalte Unterteil eines Wärmers (Rechaud) — etwa 18 cm hoch — zu erwerben.

Den oberen Rand umzieht eine tabakbraune Kreislinie. Die aus Tierköpfen beſtehenden Griffe ſind naturaliſtiſch in Rehbraun bemalt, die rehbraunen Augen haben gelb umrandete Pupillen, die Naſe iſt in hellem Purpur gehalten. Die zwiſchen den Griffen beiderſeits befindlichen Schornſteinnaſen ſind unten mit einem ins Graue ſpielenden Blau ſtaffiert. Die Roſetten ſind an der Wurzel kirſchrot, die Seiteneinfaſſung iſt in mit Rehbraun erhöhtem Gelb bemalt. In dem Blumenbukett ſind die Farben folgende: Papageitulpe Lila, Roſe Hellpurpur, die übrigen Blumen, darunter Vergißmeinnicht, Kirſchrot, Lila, Gelb mit Rehbraun erhöht, ins Graue ſpielendes Blau, die Blätter kupferig Grün, das ſtellenweiſe faſt zum Schwarz verbrannt iſt. Seitlich und auf der Rückſeite Streublumen.

Jeder Kenner deutſcher Fayencen würde an ſich das Stück Fulda, vielleicht auch Niederweiler zuſchreiben, und muß erſtaunen, wenn er auf der Unterſeite in Manganviolett die Bezeichnung C C / C findet.

Danach iſt unzweifelhaft in der Fayencefabrik zu Hannoverſch-Münden, die noch ſo manche Rätſel birgt, auch in Muffelfarben gemalt worden. Das iſt aber jedenfalls äußerſt ſelten geſchehen und wohl aus der Zuwanderung von Malern aus Porzellanfabriken zu erklären. Wie verſchiedene bezeichnete Stücke im Keſtner-Muſeum zu Hannover und eine große Empirevaſe nach Fürſtenberger Modell in meiner Sammlung

Abb. 1. Unterteil eines Wärmers (Rechaud).
Sammlung Otto Blohm, Hamburg.

Abb. 2. Vasensatz. Sammlung Riesebieter, Oldenburg.

zeigen, hat sich auch in der Herzoglichen Fayencefabrik zu Braunschweig derselbe Vorgang vollzogen; auch dort sind dann und wann Stücke in Muffelfarben bemalt worden.

Der Wärmer der Sammlung Blohm hat aber erfreuliche Folgen gezeitigt, denn dank ihm kann endlich ein ebenfalls in Muffelfarben sehr fein und flott bemalter, unbezeichneter Vasensatz meiner Sammlung bestimmt werden, der uns seit Jahren immer ein Rätsel war (Abb. 2). Er stammt von einem Rittergut bei Gifhorn und besteht noch aus zwei großen, 28 cm hohen kürbisförmigen Vasen, einer kleinen 18 cm hohen, ebenso geformten und einer 22,5 cm hohen, eiförmigen Vase.

Auf dem unteren Vasenkörper der größeren Vase eine lilafarbene Tulpe mit großem kupferig-grünem Blatt; damit verbunden auf dem hier abgebildeten Stück zwei andere Blumen mit gekräuselten kupfergrünen (blaugrünen) Blättern und Vergißmeinnichtausläufern, auf der anderen große Vergißmeinnichtzweige, bei denen das Blau ebenfalls ins Graue spielt. Auf dem oberen kugelförmigen Vasenteil ein Rosenzweig. Die Rückseite ist mit verstreuten Vergißmeinnichtblüten sparsam bemalt. — Auf der eiförmigen Vase vorne ein Strauß aus einer rotvioletten Tulpe, gelben Aurikeln und Vergißmeinnichtzweigen mit kupferig-grünen Blättern. Auf der Rückseite sparsam verteilte Vergißmeinnichtzweige. — Auf dem plattkugeligen unteren Vasenkörper der kleinen Kürbisvase eine schmutzig violette Tulpe mit zwei großen kupferig-grünen Blättern und gekräuselten Vergißmeinnichtzweigen. Auf dem oberen Vasenteil eine gelbe Rose mit Knospe und kupferiggrünen Blättern. Die Rückseite ist ebenfalls sparsam mit Vergißmeinnichtblüten bemalt.

Abgesehen von den Farbenzusammenstellungen zeigt die Malerei dieselbe schwungvolle Hand, wie auf dem bezeichneten Stück, so daß mit ziemlicher Sicherheit anzunehmen ist, daß sogar derselbe Künstler alle Stücke bemalt hat. Vor allem aber zeigt das kupferige Grün bei dem erfolgten Nebeneinanderstellen der Stücke eine so auffallende Gleichheit, daß die Zuweisung auch des Vasensatzes an die Fabrik Hannoversch-Münden gerechtfertigt erscheint.

Hoffentlich dienen diese Ausführungen dazu, noch andere Erzeugnisse der von Hansteinschen Fabrik mit Muffelfarbenmalerei ans Tageslicht zu bringen.

Die Zeit und der Markt

Kunstpolitik

Die Kunstumsatzsteuer in Holland

Bereits 1916 ist in Holland ein Gesetzentwurf erschienen, der versuchte, im Rahmen der Personalsteuer (Steuer, deren Grundlage auf dem Wert des Hauses und seiner Einrichtung beruht) den bisher freien Kunstbesitz der Besteuerung zu erschließen. Über die Gründe, die die Durchführung dieses Entwurfes unmöglich machten, ist seinerzeit an dieser Stelle ausführlich berichtet worden (vgl. Cicerone, 1916, S. 112). Er ist durch die Kammern denn auch nicht genehmigt worden. Es war aber vorauszusehen, daß die Regierung über kurz oder lang einen neuen Anschlag auf das für sie so begehrliche Objekt machen würde, um so mehr, als inzwischen die meisten umliegenden Länder ihr darin vorgegangen sind. Es handelte sich nur darum, eine annehmbare Form dafür zu finden. Diese scheint man jetzt innerhalb einer allgemeinen Luxussteuer, wie sie ähnlich andernorts bereits besteht, gefunden zu haben. Während jener frühere Entwurf aber den festen Kunstbesitz mit einer dauernden Jahresabgabe von 3% des Schätzungswertes zu treffen gesucht hatte, will die neue Vorlage sich an den Umsatz halten. Die geplante Steuer will sich auf alles richten, was einigermaßen unter den Begriff Luxus gebracht werden kann. Das sind, mit Automobilen, Panamahüten, Seidenroben, Spazierstöcken und tausend andern Dingen, dann eben auch Kunstwerke jeder Art. Die Steuer soll von jedem Verkauf erhoben werden, und zwar, je nach der Warengattung, in Ansätzen von 2—20%. Daß dadurch manche Industriezweige sich bedroht fühlen, war eine vorauszusehende Erscheinung, die aber, wahrscheinlich mit Recht, nicht allzu ernst aufgefaßt wird, da die Steuer doch natürlich wieder auf den Verbraucher abgeschoben werden wird. Für die Besteuerung von Kunstgegenständen ist der Minimalanschlag von 2% vorgesehen; der produzierende Künstler wird seine eigenen Schöpfungen abgabenfrei verkaufen dürfen. Dies ist ein neues Zeugnis für die ausgesprochene Kunstfreundlichkeit der gegenwärtigen Regierung, die bei aller Dringlichkeit der Lage doch Kulturgüter nicht auf eine Linie mit beliebigen Industrieerzeugnissen stellt. Eine hohe Besteuerung des Umsatzes von Kunstgegenständen wäre zumal bei der derzeitigen lustlosen Marktlage ein harter Schlag gewesen, zunächst für den Handel, mit diesem aber auch für das Sammlertum und die weitere, in Holland so verbreitete allgemeine Kunstpflege. Ist die Anwendung des Gesetzes, was die Kunst betrifft, eine milde zu nennen, desto schärfer wird seine Handhabung geplant. Der Händler hat — an Hand seiner Bücher — nicht nur Rechenschaft abzulegen über die durch ihn jährlich umgesetzten Summen, der Fiskus will auch wissen, in wessen Besitz ein Objekt übergegangen ist; dieses wird von Besitzer zu Besitzer registriert. Das praktische Ergebnis dieser Maßnahme ist folgendes: Wenn A dem B einen Kunstgegenstand verkauft (wobei A 2% des Verkaufspreises als Steuer abgetragen und den B als Käufer angegeben hat), B das Objekt heimlich an C weiterverkauft unter Umgehung der gesetzlichen Abgabe, so besteht die Möglichkeit, daß B seiner Gesetzesübertretung überführt werden kann; dann nämlich, wenn das Kunstwerk bei einem späteren Verkauf wieder registriert wird, etwa bei dem Übergang von C an D, wobei die Lücke in der Kette unmittelbar in die Augen springt. Solche Übertretungen sollen mit hohen Bußen und selbst Gefängnisstrafe geahndet werden. Daß diese Handhabung nur an größeren Objekten geübt werden kann, spricht von selbst. Eine Ausdehnung erfährt die Steuer dadurch, daß die Abgabe auch von aus dem Ausland eingeführten Kunstwerken, hier vom deklarierten Wert, erhoben werden soll.

So wie dem Steuerentwurf von 1916 ein schlechter Empfang vor der Volksvertretung prophezeit werden konnte, so kann für diese neue Vorlage mit ebensolcher Wahrscheinlichkeit vorausgesehen werden, daß sie Gesetz werden wird. Hatte sich doch der Widerstand seinerzeit keineswegs gegen die Möglichkeit einer Kunstbesteuerung gerichtet, sondern gegen deren Form, mit den ihr anhaftenden Schwierigkeiten der Durchführung. H.

Ausstellungen

„Der Sturm", September 1920

Die Augustausstellung Reinhard Goerings ist um eine größere Anzahl Bilder und Zeichnungen bereichert worden. Besonders erwähnenswert ist ein Zyklus Graphit-Zeichnungen unter dem Titel: Nacht und Moor. Die Schwierigkeiten, diese 24 haarfeinen Gebilde wirksam zur Geltung zu bringen, sind von der Ausstellungsleitung geschickt überwunden worden. Nicht minder geschickt bleibt die bewußte Gegenüberstellung Goeringscher Arbeiten mit denen Paul Klees. Das unberechtigte Vorurteil, das Goering zum Nachahmer Paul Klees zu deuteln sucht, wird restlos entkräftet. Es sind zwei Selbständigkeiten

aus künstlerisch durchaus unterscheidbaren Eigenarten. Von Paul Klee wird an anderer Stelle eingehend die Rede sein. Jedenfalls gibt auch diese Klee-Ausstellung wieder eine gute Übersicht vom gesamten Schaffen des Künstlers. Außer früheren, bekannten kleinen Bildern und Lithos werden neuere und neueste Aquarelle und Zeichnungen gezeigt. Die Gesamtschau der Sturm-Künstler vom August ist übernommen worden.

Otto Nebel.

Berlin

Die Ausstellungssaison hat noch nicht begonnen, die Kunstsalons sind noch mit den Sommerkollektionen gefüllt, die nur wenig Beachtung finden. Erst im Oktober wird die neue Campagne beginnen. Nur bei Nicolai zeigt Leo Prochownik eine Kollektivausstellung figürlicher Kompositionen und Landschaften. Das Interesse konzentriert sich auf eine Gedächtnisausstellung, die das Kupferstichkabinett den beiden großen Toten der letzten Wochen geweiht hat: Es hat aus seinen reichen Beständen die graphischen Arbeiten von Max Klinger und Anders Zorn in den Räumen der modernen Abteilung vereinigt. Zorn neben Klinger — größere Gegensätze konnten wohl kaum zusammengestellt werden! Während Klinger die meisten Besucher, die das Kupferstichkabinett je gesehen, sogleich nach Eröffnung der Ausstellung anlockte, verweilt der Kenner und Liebhaber impressionistischer Kunst mit Bewunderung vor dem Werke des großen Schweden, dessen graphische Blätter in ihrer eigenartigen, durchaus persönlichen Nadeltechnik ganz neue Probleme der Schwarz-Weißkunst zur Darstellung bringen. Zorns Radierungen gehören zu den höchstbezahlten Graphiken, nicht nur der modernen Kunst, und erfreuen sich in allen Ländern der gleichen Wertschätzung. Bei der Versteigerung der Sammlung S. S. Rosenstamm in New York am 28. Februar dieses Jahres schlugen die Zornschen Blätter z. B. sogar die Rembrandt-Preise! Die Radierung „Badendes Mädchen vom Rücken gesehen" brachte es in einem bisher unbekannten Zustandsdruck auf 3900 Dollar, während Rembrandts „Landgut des Goldwägers" mit 3100 Dollar die höchste Summe für alte Graphik erzielte. Je 1900 Dollar wurden für den „Toast" und für „Annie die Isländerin" bezahlt. Das Bildnis der Mme Dayot kaufte der Kunsthändler Hahlo für 1650 Dollar, um nur einige Preise zu nennen.

In diesem Zusammenhang sei noch erwähnt, daß auch die neue Kunsthandlung von Gutekunst & Klipstein in Bern eine Gedächtnisausstellung für Anders Zorn eröffnet hat, die fast das gesamte graphische Werk des Meisters in vorzüglichen Drucken umfaßt.

Karl Schwarz.

Bremen

Einen Vorstoß in Neuland unternimmt die Bremer Kunsthalle mit einer Ausstellung, in der sie alte Bilder, Handzeichnungen und graphische Blätter und solche des 19. Jahrhunderts teils aus eigenen Beständen, teils aus dem reichen und kultivierten Besitz Bremer Privatsammler nebeneinander, ohne Rücksicht auf ihre zeitliche oder schulgemäße Entstehung, hängt.

Dürers männlich strenge Heilige und Lucas van Leydens farbensattes Bild „Daniel als Richter" ist zwischen Thomas „Rheinfall bei Schaffhausen" und Richters „Rastende Pilger" gehängt. Das spezifisch Deutsche der Werke ergibt eine einheitliche Gesamtwirkung. Feuerbachs „Mandolinenspieler" ist ganz stille Größe, gerade dadurch, daß so entgegengesetzte Dinge wie Backers „Bad der Diana" und Lucca Giordanos „Ehebrecherin vor Christus" ihn in ihrem rauschenden Barock umrahmen. Eine Überraschung erlebt man vor der Wand, an der zwei farbensatte grüne Trübners, eine Dorfszene von Dusart und eine Landschaft von Asselyn flankieren. Trübner wirkt problematisch und etwas leer, gemessen an der aus alter Tradition erwachsenen Festigkeit der Bildgestaltung und Lebensfülle der Alten, die doch nur Meister zweiten Ranges sind. Das umgekehrte Wertverhältnis ergibt sich dort, wo Liebermanns — gewiß nicht farbenschöne — „Kuhhirtin" zwischen einem Lastmann und einem Eeckhout seinen Platz gefunden hat. Die Alten sind nicht mehr als eine matte Folie für das sicher gebaute Bild.

Widerspruchslos verbindet sich Leibls und Trübners Tonschönheit mit Terborch, Netscher und Ruisdael. Thomas zeichnerisch empfundene Campagnalandschaft ist aus derselben Gesinnung erwachsen, wie Behams bedeutendes Jünglingsporträt, unter dem sie hängt. Stärke der religiös gefärbten geistigen Konzentration verbindet den herrlichen „Schmerzensmann" Cranachs über die Jahrhunderte hinweg mit van Goghs Landschaft neben ihm, während Munchs „Tote Mutter" auf der anderen Seite, obwohl im Seelischen nicht ohne Verwandtschaft, wohl wegen seiner differenzierten und etwas vagen koloristischen Haltung, sich nicht zur Geltung bringen kann. Lehrreich ist es, daß eine Wand mit Largillièr, in der Mitte Manet, Courbet, Gerard de Lairesse und de Heem an den Seiten ganz aus einem Gusse erscheint. Überhaupt ist der Nationalitätszusammenhang wirksamer als der Zeitzusammenhang. Rein impressionistische Bilder setzen der Verbindung

mit alter Kunst am meisten Widerstand entgegen. Sie sind zu ausschnittmäßig, sind zu hell im Ton und zerreißen so die Gesamtwirkung dadurch, daß sie ihre ruhigen, tonigen Nachbarn überschreien. Am besten gelang es bezeichnenderweise noch Renoirs „Frau am Fenster", sich zwischen einem prickelnden frühen Altdorfer und einer alten Mabuse-Kopie einzureihen. Slevogts „Montezuma" steht ebenfalls gut zwischen einem lebhaft unruhigen Gilles Mostaert und einem Drooch-Sloot. Cézannes Landschaft ist trotz ihrer Festigkeit zu hell, um neben Rembrandt und dem prächtigen van Goyen der Kunsthalle nicht als Fremdkörper empfunden zu werden.

Dadurch, daß die Bilder nicht in ihrem gewohnten, im wesentlichen aus historischen Erwägungen erwachsenen Zusammenhange erscheinen, ist ihnen ein hoher Grad von Zeitlosigkeit gesichert. Der im allgemeinen historisch-entwicklungsgeschichtlich eingestellte Betrachter wird gezwungen, das Kunstwerk einmal rein als solches, als der geistigen Sphäre angehörig, als etwas, das jenseits der dem historischen Ablauf unterworfenen materiellen Sphäre liegt, anzuschauen. Er wird dazu geführt, ganz unbefangen künstlerische Qualität, sei es des 16. oder des 19. Jahrhunderts, zu empfinden und gegeneinander abzuwägen. Wenn die Hängung mit feinem Empfinden für die Gesamtwirkung, für gegenseitige Verwandtschaft oder fruchtbaren Gegensatz vorgenommen ist, erweist sich einmal wieder, daß Qualität sich stets mit Qualität verträgt. Die Trennungslinien, die die Kunstgeschichte traditionsgemäß um 1800 zu ziehen gewohnt ist, wird als das, was sie allein ist, eine bequeme, aber unberechtigte historische Hilfskonstruktion bloßgestellt. Es wird gezeigt, daß Stilunterschiede etwas bis zu einem gewissen Grade Äußerliches sind, das bei genügender zeitlicher Distanz wie Schlacken abfällt, daß die Qualität eine viel innigere Verwandtschaft bedeutet als der Zeitstil, daß sie als ein Ariadnefaden durch die Jahrhunderte uns von Werk zu Werk leitet, verbindet was den in historischer Weltanschauung Befangenem als grundsätzlich getrennt erscheint. Manches Licht fällt auf die Werte, die Tradition den Alten, selbst solchen zweiten Ranges verschafft. Manche Wertung neuerer Kunst wird bei der Nebeneinanderstellung mit ihnen erschüttert, manche befestigt. v. Alten.

Hamburg

Der August, sonst ein so stiller und uninteressanter Ausstellungsmonat, brachte in der Galerie Commeter etwa zehn Bilder von Alexey von Jawlensky, die in der sinnlichen Glut der Farbe für die Art des Künstlers bis um 1914 bezeichnend sind. Große starre Flecken schließen sich zur Einheit eines Kopfes zusammen, geheimnisvoll leuchten die Augen. Im „Prophet" mit grünem Bart- und Kopfhaar, dünnem Farbenauftrag und der kühnen Aufteilung der Fläche in der Diagonale kündet sich bereits jene Vergeistigung an, die der Künstler jetzt anstrebt.

In der Galerie Lüders ist Franz Radziwill, der schon in der diesjährigen „Freien Sezession" aufgefallen war, mit zehn Bildern vertreten. Sie vermitteln eine Vorstellung seiner Entwicklung. Aus einem Gewoge gelblicher und erdbeerfarbener Töne tauchen Köpfe und Hände auf (Unter Euch). Das Ganze stark auf Ausdruck gestellt, ohne schon Form geworden zu sein. Allmählich werden die Gestalten schärfer umrissen und lösen sich in ihrem Eigensein aus der Umwelt. Im Doppelbildnis „Wir" bricht eine Naivität durch, die doch an Rousseau erinnert. Die Dostojewski-Atmosphäre hat im „Russischer Prophet und Frau" ihre stärkste und verhaltenste Ausprägung erreicht. In allen Bildern dieses jungen Bremers, auch in den Landschaften, in denen bunte Bauernhäuser wie aus dem Spielzeugkasten ineinander geschachtelt sind, eine ausgesprochen slavische Note und ein Streben über die Wirklichkeit hinaus zur Vision vorzudringen, das aufhorchen läßt.

Im graphischen Kabinett Maria Kunde hat Rohlfs einige dreißig Holzschnitte, Bekanntes und Neues, ausgestellt. Völlig malerisch empfundene Blätter, oft der Lithographie verwandter als dem zu Stil und Vereinfachung drängenden Holzschnitt, aber von großem Reiz. Daneben fällt ein junger, in Hamburg lebender Russe, Adia Madiain Junker, mit Tuschzeichnungen auf. Einige seiner religiösen Blätter erinnern in der Art, wie sich Tusche über das Gerüst der Federzeichnung ausbreitet, an Nolde; in den Prophetenköpfen kommt er zu vertieften und geschlossenen Wirkungen. Eine kubistische Madonna weist auf eine bereits überwundene Phase hin. Rosa Schapire.

Nürnberg

In der Kunsthalle am Marientor eröffnete der Albrecht Dürer-Verein eine Ausstellung hessischer Kunst, beschickt von der Freien Vereinigung Darmstädter Künstler. Sie bietet unter Berücksichtigung der in den Zeitverhältnissen begründeten Schwierigkeiten eine umfassende Schau über die mannigfachen Richtungen und Sonderarten der in Hessen ansässigen oder von dort stammenden Maler und Graphiker und darf darum Anspruch auf allgemeine Beachtung

erheben. Neben anderen sind in ihr vertreten: Eugen Bracht, Ludwig von Hofmann, Georg Altheim, Adolf und Anna Beyer, Ernst Eimer, Otto Heinrich Engel (Berlin), Heinrich Giebel (Marburg), Peter Halm (München), Albert Hartmann, Hanns Albert Hofmann, Hermann Kätelhön (Essen), Walter Illner, Kurt Kempin, Leo Kayser, Emil und Willy Praetorius (München), Marcel W. Richter, Phil. Otto Schäfer, Karl Schmoll v. Eisenwerth (Stuttgart), Wilhelm Thielmann (Willingshausen), Otto Ubbelohde (Goßfelden bei Marburg), Walter Waentig (Köln) und Jakob Weinheimer (Langebrück bei Dresden). Von Fritz Schmoll v. Eisenwerth (München) wurde eine Reihe von Plaketten zur Auslage gebracht. Die Ausstellung wird am 30. September geschlossen. Der gedruckte und mit einigen Abbildungen gezierte Katalog zählt rund 320 Werke auf.

Worpswede

Drei Künstler stellen zur Zeit in den schönen Räumen bei Philine Vogeler aus, die man als das neue Worpswede ansprechen kann: Bernhard Hoetger, Carl Emil Uphoff, Fritz Uphoff. Hoetger Plastiken und Zeichnungen, die Brüder Uphoff Plastiken und Bilder.

Hoetger tritt auf mit drei alten Plastiken und mehreren neuen. Scheinbar, um äußerlich zu demonstrieren: „Nur wer sich wandelt, bleibt mit mir verwandt." In Wahrheit, um innerlich zu bezeugen: Ich bin Wandlung, mir stets verwandt.

Wie Materie gewordener Geist, abgelöst von Überlieferung reichen Erlebens, sind die neuen Werke, von denen eines, schon aus Holz geschnitten, ihre Endgültigkeit ausweist. Wer erlebt hat, daß Freude der Körperlichkeit nicht körperliche Hemmung mehr sein muß, sondern zu einer Freiheit wird, die Glück ist, Genuß, Geist, Erlebnis, stelle sich vor diese Plastiken, um höchste Freiheit künstlerischer Formung zu erleben.

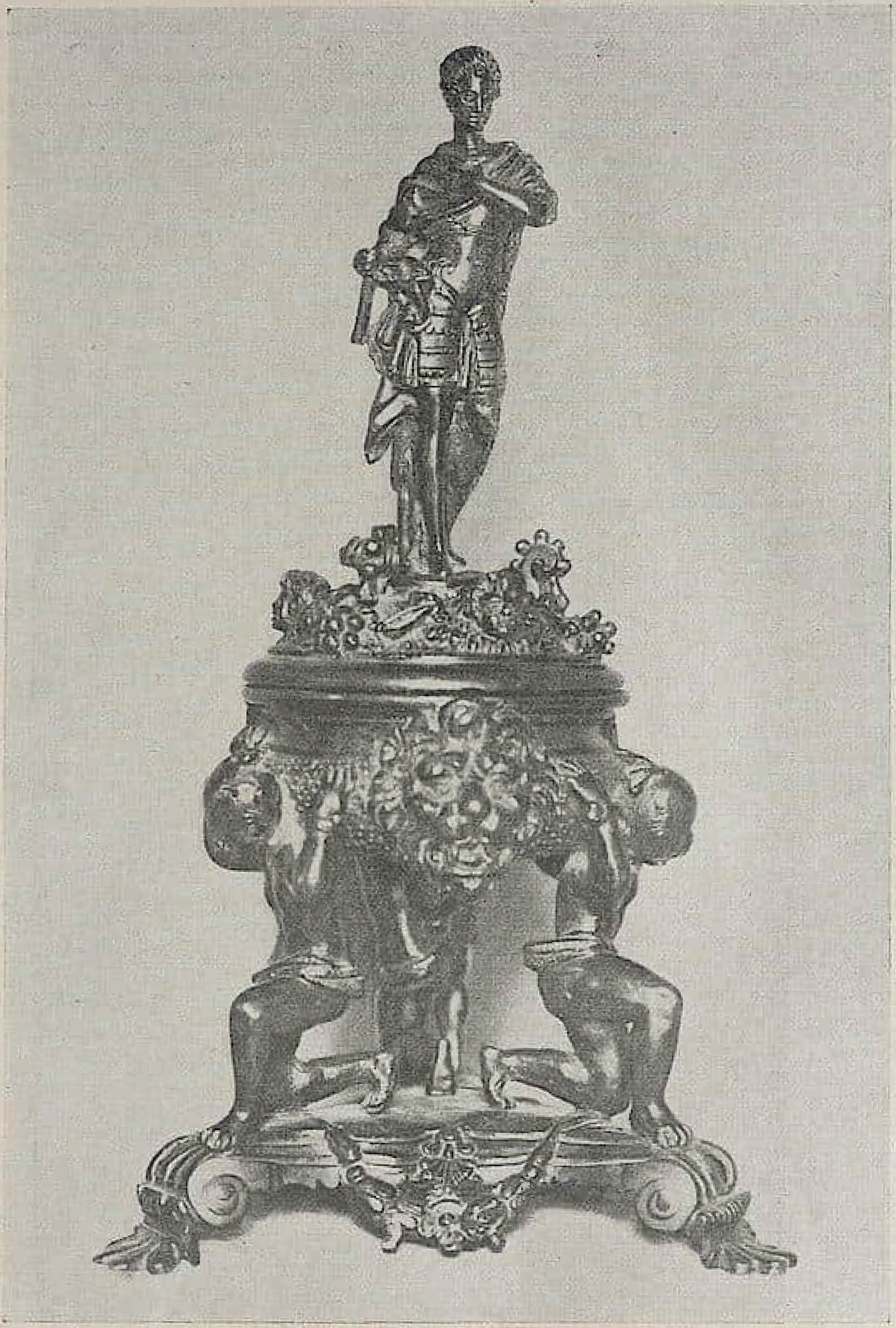
Bei den ausgestellten Werken (Plastik und Malerei) Carl Emil Uphoffs springt entgegen Widerhall „menschlich-allzumenschlicher" Erkenntnis. Menschlichkeit ist Sprungbrett des Künstlers von Höhe des Ichs in Tiefe des Lebens. Auf Uphoffs Bildern ist Farbe ausgestaltet. Seine letzten, zugleich besten Bilder, die er malte, werden vielen fremd sein, wenigen vertraut.

Fritz Uphoff erscheint als sich suchender Künstler, zuweilen noch schwankend zwischen Primitivität und Kompliziertheit. Strenge Form und freie Farbe liegen auf einigen Bildern wie im Streit miteinander. Aber wenn sie miteinandergehen (Landschaft mit Regenbogen, Mädchen mit Katzen, die Armen, vor allem im Bilde „Jeremias"), entsteht, in Kämpfen gereinigt, vom Fleiß geführt, Kunst. L. T.

Neue Graphik

Die Bändchen der „Jungen Kunst" finden bereits Nachahmer, was bei dem überaus großen Interesse, das unsere Publikationsserie mit ihren ersten acht Bändchen (denen demnächst weitere folgen werden) gefunden hat, nicht Wunder nimmt. Der Verlag Neue Kunsthandlung, Berlin, gibt in genau demselben Format eine Serie „Graphiker der Gegenwart" heraus, die Fingesten, Orlik, Ernst Stern, Steinhardt und Wolfsfeld behandelt. Michel Fingestens Kunstentwicklung weist einen merkwürdigen, durchaus nicht konsequenten Knick auf, da er plötzlich vom literarisierenden Klingertum in impressionistische Bahnen umbiegt. Den überaus produktiven Emil Orlik behandelt Max Osborn. Weit interessanter erscheinen die graphischen Folgen und szenischen Entwürfe Ernst Sterns, dessen bühnentechnische Begabung wir ja oft genug bei Reinhardt bewundern konnten und der ein Künstler von überzeugender und großzügiger Schwarzweißgestaltung ist. Am abwechslungsreichsten ist das Bändchen über Jakob Steinhardt, der eigentlich nicht in diesen Reigen der Naturalisten paßt, der mit dem trocken akademischen Radiervirtuosen Erich Wolfsfeld abschließt. In doppelter Beziehung entwickelt Steinhardt eine Problematik, die sich im Thematischen wie Formalen kundtut. Als Graphiker steht er auf der Höhe technischer Ausdrucksmöglichkeit, da er das Herbe und Eckige des Holzschnittes und das blitzartig Sprühende des Kaltnadelstriches zu werten versteht und somit den seelenhaften Untergrund seiner Kompositionen in das rechte Gewand zu kleiden weiß. Arno Nadel findet in dem einleitenden Texte Worte tiefer Begeisterung für den ihm befreundeten Künstler. K. Sch.

Im Verlag Fritz Gurlitt, Berlin, sind 22 graphische Blätter von Klaus Richter erschienen, die in einem geschmackvollen kleinen Verzeichnis aufgeführt werden. Der Künstler findet in dieser abwechslungsreichen Serie, deren Entstehung sich über mehrere Jahre ständiger Entwicklung erstreckt, interessante technische Lösungen und erweist sich als ein sicherer Könner in der reinen Ätzung — siehe den Don Quixote und die Bootsszenen —, der reichen Lichtflut der Kaltnadeltechnik, wofür das Ecce homo-Blatt als Beispiel aufgeführt sei, wie in der Lithographie, der wir



Prunktintenfaß der italienischen Hochrenaissance.
Padua oder Venedig, Mitte des 16. Jahrhunderts.

Kat.-Nr. 332 der Versteigerung der Frankfurter
Sammlung L. A. REISS durch Hugo
Helbing Ende Oktober.

Kompositionen wie den Trinkspruch und den großen Schmerzensmann verdanken.

Hermann Struck hat während des Krieges in Polen 50 Lithographien, Typen von Ostjuden darstellend, geschaffen, die in der Druckerei des ehemaligen Gebietes Ober-Ost recht mäßig gedruckt, nunmehr in Buchform mit einem ausführlichen Text von Arnold Zweig unter dem Titel „Das ostjüdische Antlitz“ im Welt-Verlag, Berlin, erschienen sind. Die Steinzeichnungen sind durchweg flüchtige Skizzen, die den Künstler nicht gerade von der günstigsten Seite zeigen; manches Blatt wäre vielleicht besser weggeblieben. Im allgemeinen ist es aber ein Buch mit interessanten Typen, unter denen besonders die alten Männer als prächtige Charakterköpfe erscheinen. Völlig mißglückt jedoch ist der Einband mit seinem starren und seelenlosen Judenköpfchen. K. S.

95 Köpfe von Orlik[1]

An 95 willkürlich zusammengestellten Bildnisskizzen Emil Orliks versucht Max Osborn „den Menschenkopf als das große Urproblem allen Formbegreifens“ zu definieren und ergeht sich nach einigen recht interessanten allgemeinen Bemerkungen seiner Einleitung in reichen Lobeshymnen über den Künstler, dessen Köpfe in der „gravitätischen Systematik des Alphabets“ aufmarschieren. Orliks bunt durcheinandergewirbelte Entwürfe halten diesem Auftakte nicht vollauf stand, denn mit wenigen Ausnahmen — wie z. B. die Darstellungen Hermann Bahrs, Richard Dehmels, des flott gezeichneten Schalom Asch und dem charakteristischen Kokoschka — um nur einige Proben zu nennen — sind es hauptsächlich Karikaturen von nicht gerade präziser Wesenserfassung. Wenngleich Kühlmanns Haltung getroffen ist, so ist doch der Gesichtsausdruck verfehlt; ebensowenig ist Oskar Bie, der doch recht sanft und niemals so bramarbasmäßig dreinschaut, gelungen und Lovis Corinth mit einem ihm völlig fremden Jammergesicht wiedergegeben. Das Buch, dessen Ausstattung durchaus zu loben ist, blättert sich einmal ganz lustig durch, enttäuscht aber doch infolge seiner zu geringen geistigen Bewertung der Dargestellten. K. S.

Ankündigungen

Willy Jaeckel, der auf der Schwarz-weiß-Ausstellung der Berliner Sezession einige Aufsehen erregende Blätter biblischen Inhaltes zeigt, arbeitet in der stillen Zurückgezogenheit eines bayrischen Gebirgsdorfes an einer großen Bibel, die mit 234 Radierungen geschmückt werden soll. Dieses einzigartige Monumentalwerk, das der Künstler bis zum Frühjahr zu beenden gedenkt, ist bereits bis zu 110 Radierungen fertiggestellt. Eine ganz neue Textübertragung soll die Bibel zu einem lebendigen, den Anschauungen unserer Zeit gerecht werdenden Werke gestalten.

Paul Cassirer, Berlin, versendet nunmehr das Verzeichnis der ersten neun Holzschnitte von Ernst Barlach, auf deren Bedeutung wir bereits bei anderer Gelegenheit hinwiesen. Diese eindrucksvollen Meisterwerke unseres besten Holzkünstlers bedürfen nicht der empfehlenden Worte. Jedes einzelne Blatt atmet Größe, Seelenhaftigkeit und Geschlossenheit.

Neue Bücher

Baukunst und dekorative Plastik der Frührenaissance in Italien

Als elfter Band der bekannten Bauformen-Bibliothek, die der Verlag von Julius Hoffmann in Stuttgart herausgibt, ist Anfang des Jahres ein neues Werk unter dem obigen Titel erschienen, dessen Herausgabe Julius Baum besorgte. Das Buch ist beste Friedensware und es darf angenommen werden, daß es bereits vor Ausbruch des Krieges zum größten Teil fertig vorlag. Mit 467 meist ganzseitigen Abbildungen, die in prachtvoller Klarheit auf bestem Kunstdruckpapier gedruckt sind, bietet es einen unübertroffenen Reichtum aus dem architektonischen Erbe des italienischen Quattrocento dar. Die großen Zentren der Frührenaissance mit ihren altbekannten Palast- und Kirchenbauten bestreiten etwa die Hälfte des Gesamtmaterials. Daneben sind es vor allem die architekturgeschichtlich so eminent wichtigen und zum Teil sehr entlegenen Provinzdenkmäler, die den Reichtum dieses Bandes ausmachen. Viele dieser Aufnahmen, die auch dem Italienkenner noch eine Fülle von Überraschungen bieten, scheinen für dies Werk erstmalig aufgenommen zu sein. Ob im einzelnen die Auswahl nicht doch diese oder jene Lücke offen läßt — mir scheinen z. B. Verona, Padua und Venedig ein wenig zu stiefmütterlich behandelt zu sein — ist im Hinblick auf das Ganze eine Frage untergeordneter Natur. — Textlich hat der Herausgeber unter dem Stichwort „Fortleben oder Wiedergeburt der Antike?“ eine tiefgründige Einleitung beigesteuert, die in weitem Rahmen die Probleme wissenschaftlicher Erkenntnis, soweit sie diese Kernfrage betreffen, zusammenfaßt. Die Gegenüberstellung von Antike und Mittelalter ist charakteristisch gedeutet, die Problemstellung selbst grundlegend durchleuchtet. Ein besonderes Lob verdient auch das

[1] Verlag Neue Kunsthandlung, Berlin W. 50.

Bonnet-Huet. Le Souper. In Farben gedruckt.
Aus Kunſtauktion XIII bei Hollſtein & Puppel-Berlin am 18.—21. Oktober 1920.

am Schluß beigegebene ausgezeichnete beſchreibende Regiſter, das für den praktiſchen Gebrauch dieſes Handbuches nicht zu entbehren iſt.

Biermann.

Die Wandteppichweberei

Prof. Dr. Georg Fraunberger hat kürzlich im Verlag von C. Koch, Nürnberg 1920, eine kleine, ſehr leſenswerte Arbeit veröffentlicht, die ſich ſpeziell mit der Technik der Bildweberei beſchäftigt und im Anhang eine Tafel enthält, auf der die verſchiedenen Methoden, Werkzeuge uſw. überſichtlich wiedergegeben ſind. Die kleine Schrift bietet demnach in ihrer Beſchränkung auf die techniſche Seite der ſogenannten Bildweberei eine willkommene Ergänzung zu den vorhandenen, rein hiſtoriſchen Arbeiten, vor allem zu dem letzthin erſchienenen größeren Gobelinwerk von Hermann Schmitz. n.

F. Bruckmann, München, kündigt ein intereſſantes, in Kürze erſcheinendes Büchlein an: „Der Künſtlerſpiegel" von Alfred Georg Hartmann, das in 350 Anekdoten von Malern, Bildhauern und Architekten aus ſechs Jahrhunderten in unterhaltſamer Weiſe berichtet. Das 230 Seiten ſtarke Bändchen in Oktavformat koſtet in Halbpergament M. 45.—, in Halbleinen M. 16.—, geheftet M. 10.—.

Der Inſel-Verlag gibt nunmehr die 1916—18 erſchienenen drei Bände über Albrecht Dürer von Emil Waldmann, die in kurzer Zeit eine Auflage von 20000 Exemplaren erreicht haben, in einem ſtarken Halblederbande unter dem Titel „Albrecht Dürers Leben und Kunſt", mit 240 Bildertafeln zum Preiſe von 80 Mark heraus.

Der Kunſtmarkt

Bevorſtehende Verſteigerungen

Die Frankfurter Kunſtmeſſe

Die Anmeldungen zur Verſteigerung auf der Frankfurter Kunſtmeſſe ſind ſo zahlreich eingelaufen, daß die Verſteigerungsausſtellung ein glänzendes Bild bieten wird. Das Verſteigerungs-

gut ſtammt zum weitaus größten Teil aus noch unbekanntem Privatbeſitz und iſt zumeiſt durch die Mitwirkung Frankfurter Kunſtfirmen der Auktion übergeben. Alles irgendwie Mittelmäßige oder Zweifelhafte iſt durch das Sachverſtändigen-Kollegium, beſtehend aus den Direktoren der Frankfurter Muſeen Bernard Müller, Robert Schmidt und Georg Swarzenſki und Dr. Lübbecke, ausgeſchieden worden.

Sehr ſtark ſind alte und moderne Gemälde vertreten, darunter Stücke, für die ſich beſonders der intelligente Sammler intereſſieren wird, da ſie noch nicht der Geſchmack des Durchſchnittsliebhabers ſind. Mit ſehr guten Stücken ſind beſonders die niederländiſche und italieniſche Malerei des 15.—17. Jahrhunderts vertreten. Auch eine Reihe Porträts des 18. Jahrhunderts aus königlichem und fürſtlichem Beſitze werden auf beſondere Liebhaber rechnen dürfen.

Das Kunſtgewerbe iſt in zahlreichen vorzüglichen Möbeln, Porzellan, Fayencen, Gold- und Silberarbeiten und anderem Gut vertreten.

Als Geſamtblocks kommen der hiſtoriſche Beſitz des Schloſſes von Ober-Mörlen bei Frankfurt zur Verſteigerung — ausgezeichnete Gemälde, Möbel, darunter eine ganz hervorragende Garnitur Petit-Point-Stickerei — ferner eine gewählte Sammlung Frankfurter Meiſter des 19. Jahrhunderts aus Frankfurter Privatbeſitz, eine Sammlung Münchener Meiſter der gleichen Zeit aus dem Beſitz eines Münchener Sammlers, und ſchließlich eine Sammlung expreſſioniſtiſcher Meiſter aus mitteldeutſchem Privatbeſitz, darunter vorzügliche Werke, wie Kandinſky, Chagall, Boccioni und Gleizes.

Die graphiſche Abteilung bietet eine kleine, aber ausgezeichnete Privatſammlung von Blättern Dürers und Rembrandts, darunter die Melancholie und das Hundertguldenblatt in ſelten ſchönem Abdruck, ferner Handzeichnungen und ausgewählte, japaniſche Holzſchnitte. Auch das chineſiſche und japaniſche Kunſtgewerbe ſind in einer Reihe glänzender Stücke vertreten.

Die Ausſtellung wird in den Hallen und Feſtſälen des Frankfurter Römers zuſammen mit der Meſſekunſtſchau des deutſchen Handels vereinigt und wird ein Bild bieten, das die Ausſtellung der Frühjahrsmeſſe noch bei weitem übertreffen wird.

Die Verſteigerung ſelbſt wird während der Meſſetage am 7., 8. und 9. Oktober unter Leitung der Frankfurter Auktionsfirmen Helbing Bangel und Preſtel ſtattfinden.

GEMÄLDE-AUSSTELLUNG
alter und
moderner Meiſter
Carl Nicolai · Berlin W10
Viktoriaſtraße 26a

Angebote aus Privatbeſitz
möglichſt mit Photo unter Angabe von Künſtler, Maß u. Preis erwünſcht

Der mit über 150 Abbildungen versehene Versteigerungskatalog — eingeleitet durch ein Vorwort Georg Swarzenskis — gelangt in diesen Tagen zur Versendung und ist durch das Sekretariat der Kunstmesse zu beziehen. Die erste Frankfurter Messeversteigerung dürfte nicht nur für Frankfurt, sondern auch für den internationalen Markt ein Ereignis werden. W. Sch.

Die Versteigerung der Frankfurter Sammlung L. A. Reiß Ende Oktober 1920 durch Hugo Helbing

Im Anschluß an die ebenerwähnte großartige Kunstauktion, die die Frankfurter Kunstmesse beendigen soll, plant die Filiale Helbing in Frankfurt a. M. voraussichtlich für Ende Oktober noch eine andere Versteigerung einer privaten Kunstsammlung, nämlich die des im Juli 1918 verstorbenen Rentners Ludwig A. Reiß. Nach seinen in früher Jugend errungenen Geschäftserfolgen in Niederländisch-Indien konnte er sich fast ein halbes Jahrhundert ausschließlich seiner Sammeltätigkeit widmen. Daher erklärt sich die bedeutende Anzahl ostasiatischer Kunstarbeiten, aus China, Japan, Englisch- und Niederländisch-Indien, hierunter vor allem eine wertvolle Reihe ausgezeichneter Tempelbronzen. Weiterhin läßt sich Ende Oktober eine stattliche Serie großer silberner und goldener Edelarbeiten erwarten, die die ganze Stilreihe vom späten Mittelalter an über die Renaissance- und Barockstile bis zum Empire — letztere Stücke aus Familienbesitz — darstellen. Auch die Abteilung der Bijouterien und Ringe, aus denen vollständige Schmuckgarnituren, geschnittene Steine, Petschaften besonders zu nennen wären, ebenso die große Sammlung von Herrenuhren mit mannigfaltigen Spielwerken des 18. Jahrhunderts, von zierlich emaillierten Damenührchen in Blüten- oder Fruchtform, wie sie das galante Paris oder Genf der Biedermeierzeit gern fabrizierte, verdienen größte Aufmerksamkeit. Aus den Elfenbeinschnitzereien seien einige Jünglings- und Knabenfiguren der Spätrenaissance neben kleineren Altaraufsätzen derselben und späteren Zeit namhaft gemacht. Unter Porzellan und Fayence sind einige der hauptsächlichen deutschen und ostasiatischen Marken vertreten. Eine Prachtabteilung der Sammlung L. A. Reiß stellen die Bronzen dar, neben den antiken vor allem die der italienischen Hochrenaissance, wo man die berühmtesten Werkstätten von Florenz, Padua, Venedig, die berühmtesten Meister wie Riccio, Sansovino, Alessandro Vittoria antreffen kann. Außer den teils mit elfenbeinernen, teils mit silbernen Gegenständen möblierten Puppenstuben sind noch zwei reichgeschnitzte Zierschränke zu erwähnen, ein oberitalienisches und ein florentinisches Kabinett aus der Zeit um 1600. F. H.

Berlin

Am Dienstag und Mittwoch, den 28. und 29. September, findet in Rudolph Lepkes Kunstauktionshaus eine Versteigerung moderner Gemälde, Aquarelle, Handzeichnungen und Bücher statt. Dabei die Karikaturensammlung aus dem Nachlaß des kgl. Hofkapellmeisters Carl Eckert, unter den Bildern vom ersten Tage befinden sich Werke von Bachrach-Barré, Karl Becker, Begas-Parmentier, Böhmer, Brandt, Gurlitt, Hübner, Luntz, Masseni, Skarbina, F. W. Tamm, Volckers u. a. Hieran schließt sich eine kleine Kollektion leerer Rahmen und am folgenden Tage, dem 29. September, eine reichhaltige Sammlung von Handzeichnungen, Aquarellen und Kupferstichen. Darunter Blätter in Schabkunst, Punktiermanier, sowie Farbendrucke des 18. Jahrhunderts. Eine Anzahl Studien von Paul Meyerheim und zahlreiche Aquarelle von Künstlern aus der Mitte des 19. Jahrhunderts kommen ebenfalls zum Ausgebot.

Die Kunsthandlung Karl Haberstock :: Berlin W 9
Bellevuestraße 15 (unmittelbar neben dem Hotel Esplanade, im ersten Stock)
sucht zu kaufen: Echte Werke großer alter Meister
sowie Gobelins, echte alte Porzellane und Bibliotheken
Für den Nachweis solcher Werke zahlt dieselbe unter Zusicherung strengster Verschwiegenheit eine hohe Vermittlungsgebühr

Hollstein & Puppel versteigert am 18. bis 21. Oktober eine über 1100 Nummern enthaltende Sammlung seltener Schweizer Ansichten, Trachtenbilder und andere graphische Arbeiten schweizer Künstler. Die meist farbigen Blätter, die zum großen Teil von den Künstlern selbst koloriert sind und somit Originalwerke von besonderem Werte darstellen, weisen Namen wie Aberli, Biedermann, Bleuler, Birmann, Descourtis, Lafond, Linck, Lory und Rieter auf. Besonders vielseitig sind die Landschaften vertreten, die mit feinster Beobachtung der Farbenabwandlungen, porträtmäßig schlicht, die schweizer Natur wiederzugeben vermögen. Es lassen sich interessante Parallelen zwischen dem deutsch-römischen Künstlerkreise in diesen schweizer Klassizisten aus dem Anfange des 19. Jahrhunderts ziehen.

Der mit 30 Tafeln geschmückte Katalog enthält außerdem über 800 Nummern wertvoller Kupferstiche, Schabkunstblätter und Farbendrucke englischer und französischer Meister des 17. und 18. Jahrhunderts.

Leipzig

Die zweite Abteilung der Kupferstich-Sammlung Paul Davidsohn wird C. G. Boerner vom 22.—27. November dieses Jahres versteigern. Sie enthält die Buchstaben G—Q des Alphabets der Stecher und das Werk des Marc Antonio Raimondi. Aus der Fülle des Gebotenen ragen hervor die Werke von Claude Gellée, H. Goltzius, Hirschvogel, Holbein, Hollar, Lautensack, Lucas van Leyden, Mantegna, Nanteuil, Ostade, Pencz und Raimondi. Ein sorgfältig gearbeiteter Katalog mit zahlreichen Abbildungen wird rechtzeitig Anfang Oktober erscheinen und den Sammlern Gelegenheit geben, sich über den Inhalt dieser zweiten Abteilung der Sammlung eingehend zu unterrichten. v. R.

Neue Kataloge

Rudolph Lepke's Kunstauktionshaus, Berlin W. 35, Potsdamer Str. 122a/b. Versteigerungskatalog 1855. Ölgemälde, Aquarelle, Handzeichnungen, Kupferstiche, Schabkunstblätter, Farbendrucke und illustrierte Werke, dabei der Nachlaß des kgl. Hofkapellmeisters Carl Eckert.

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Hannover, Große Aegidienstr. 4. Telefon Nord 429

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone“:

BERLIN: Dr. Karl Schwarz, Berlin W. 30, Aschaffenburger Str. 20 / MÜNCHEN: Kurt Pfister, München, Ainmillerstr. 34 / FRANKFURT a. M.: Dr. Sascha Schwabacher, Frankfurt a. M., Marienstr. 19 / WIEN: Dr. Heinr. Glück, Wien I, Grünangerstr. 10 / PARIS: Adolphe Basler, Paris 4, Rue des Chartreux / NEW YORK: Frank E. Washburn Freund, 120 Haven Avenue New York City

Verlag, Geschäftsstelle u. Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2 Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Erscheinungstermin		Redaktionsschluß	
Heft **19**	30. September	Heft **19**	24. September
„ **20**	14. Oktober	„ **20**	8. Oktober
„ **21**	28. Oktober	„ **21**	22. Oktober
„ **22**	11. November	„ **22**	5. November

Neue Kunst
Hans Goltz
München

A. von JAWLENSKY
Gemälde und Zeichnungen

Heft 8 des
ARARAT
enthält Abbildungen von Jawlensky, Bechtejeff, Charles Hofer-Genf, Kandinsky, Marc, Schrimpf und Seewald

Fernand Léger

Von DANIEL HENRY
Mit 9 Abbildungen

Ein großer, blonder Normanne ist Léger. In Argentan ist er 1881 geboren. Seine Künstlerlaufbahn beginnt mit drei Jahren in der Ecole des Beaux-Arts in Paris. Drei leere Jahre, ohne allen Gewinn, verbringt er hier, von 1902—1905. Lächerliche Greise lehrten im Totenhause der rue Bonaparte öde, düstere Afterkunst, während draußen längst Licht und Sonne leuchteten in der Malerei. Dem akademischen Schatten entronnen, entdeckt die auch Léger. Den Spuren der großen Impressionisten will der nun Fünfundzwanzigjährige folgen, Lichtmaler will er sein. Bis nach Korsika geht er, um Licht zu atmen, Licht zu malen. Und doch: wie alle seine französischen Zeitgenossen, spürt auch er dunkel, daß die Lichtmalerei kein Anfang, sondern Ende. Cézanne erscheint ihm: ihm strebt er nach, doch ohne sich noch ganz klar zu sein über den Weg.

Qualvolle Jahre waren es, die Léger verbrachte. Kurz nach ihrer Entstehung schon vernichtete er seine Werke. Nichts ist erhalten geblieben von dem, was von 1902 bis 1908 er schuf.

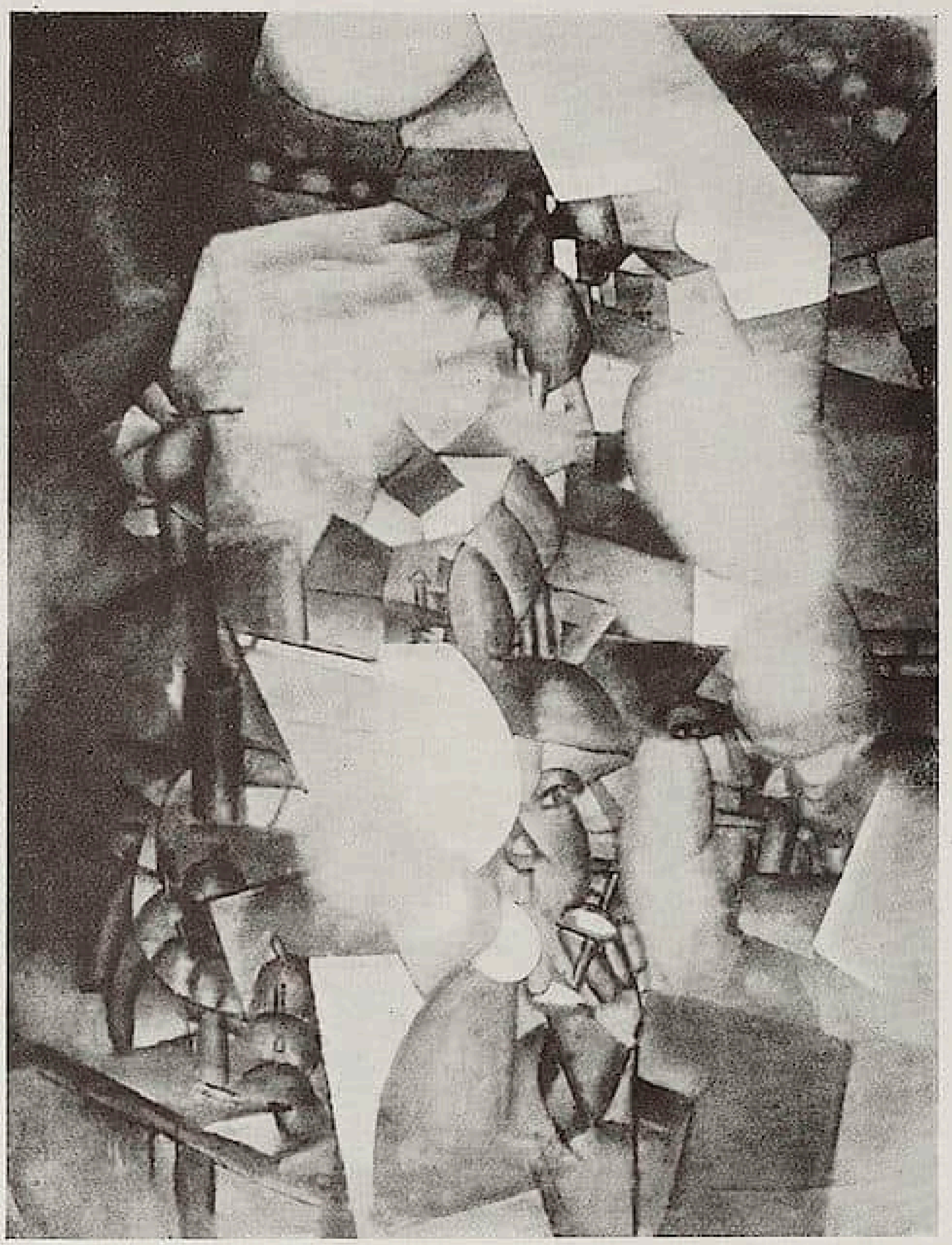
Dann lernte er den Kubismus kennen, den in den Jahren 1907 und 1908 Picasso und Braque anbahnten. Ihr Beispiel gab ihm Klarheit. Und im „Salon des Indépendants" des Frühjahrs 1910 stellte er ein großes Gemälde aus: „Akte in einer Landschaft". Mit einem Schlage hat er hier seine ganze Eigenart gefunden und ausgedrückt. Steigerung und Vereinfachung aller Formen, wuchtigsten plastischen Ausdruck will er. Durch Helldunkel holt er seine Formen heraus. Zuerst muß er noch, wie in diesem Bilde, auf farbigen Ausdruck verzichten, weil nur zur Formschaffung die Farbe ihm dient. Dann erscheint die Farbe wieder, grau zuerst, Cézannehaft, um endlich wieder ganz in ihre Rechte eingesetzt zu werden.

Noch in zarte Farben taucht er zwar die Bilder der nächsten Jahre: die „Drei Bildnisse" z. B. Aber dann regt sich schon die Tendenz auch in der Farbe, die für den plastischen Aufbau der Werke der nächsten Jahre, wie überhaupt seines Schaffens seitdem, bezeichnend ist: die Tendenz, starke Gegensätze zu schaffen.

Weiche und harte Formen kontrastiert, aufeinanderprallend: aus diesem Spiel der Kräfte entsteht die Serie des „Rauchs". Da bekämpfen sich bewegt die spitzen, harten Dächer und die weichen, geballten Rauchwolken. Und die Farbe verstärkt die Gegensätze, verschrofft sie durch schärfste Unnachgiebigkeit. Ihre Farbe bekommt jede Form: die bietet keck die Stirn den Farben der anderen Formen. Gleichen Geistes sind die „Raucher". Die Werke der Jahre 1911 und 1912 sind dies.

Das Jahr 1913 bringt eine Serie von Bildern, „Formenvariationen" genannt, in denen keine Darstellung mehr angestrebt wird. Nur Formen sind hier gegeben, bewegte Formen, in schallenden Farben, die in tosender Runde sich tummeln. Rhythmisches Wallen, fest gefaßt im Viereck des Gemäldes.

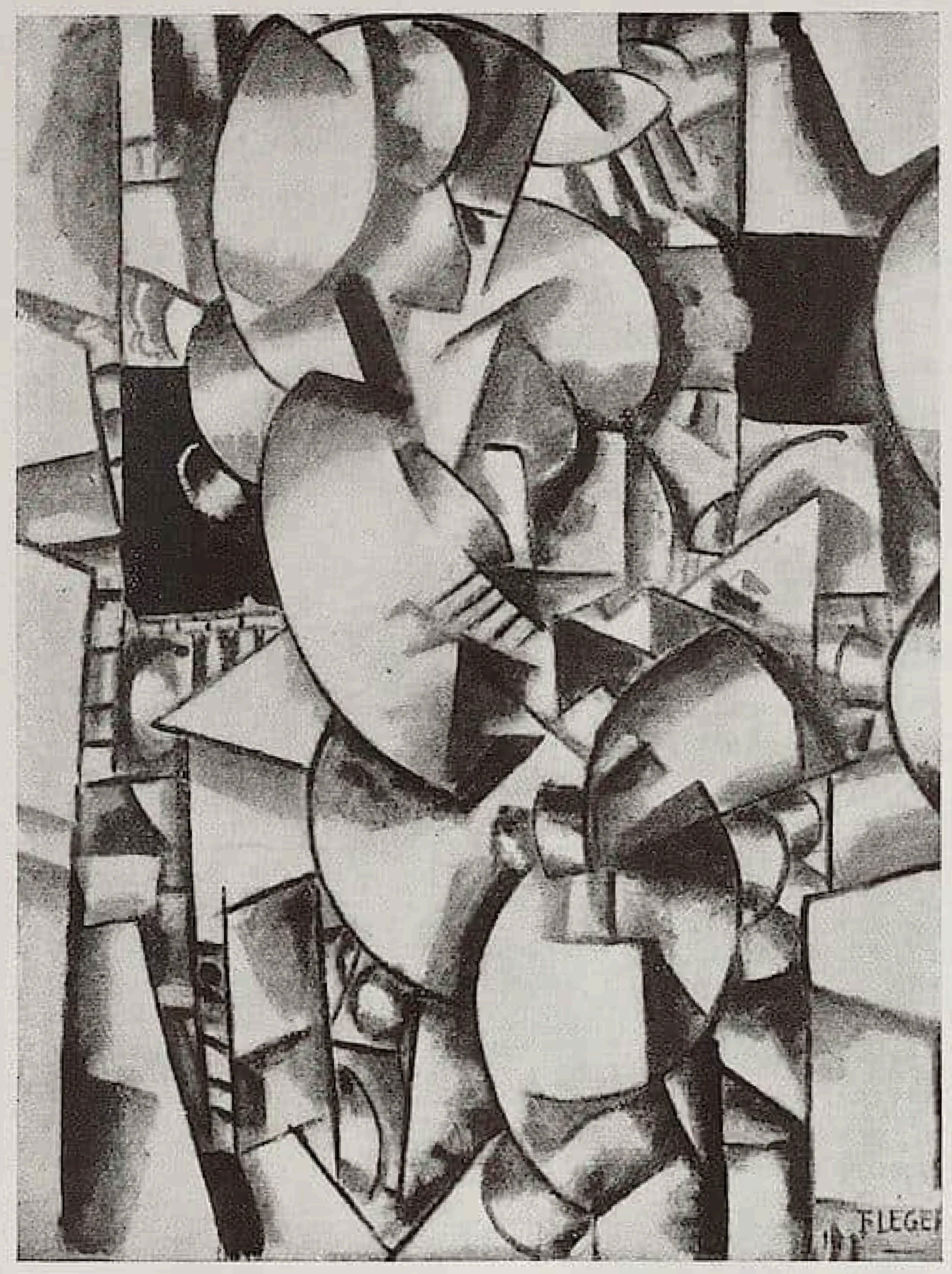
Zwar wieder fast immer darstellend sind seine Gemälde seitdem, doch ist diesem Maler stets sein Bild, nicht das festzuhaltende Seherlebnis, ausschlaggebend. In einem Briefe schreibt er mir: „Ich male auch heute selten ohne Vorwurf. Ich behalte einen Vorwurf bei, solange mein Streben nach Bewegung es mir gestattet." Sein immer wiederholtes Wort ist, daß das Gemälde das Gegenteil der Wand sein müsse, an die man es hänge. „Das Gemälde — schreibt er — soll die Bewegung und das Leben in seiner ganzen Kraft verwirklichen. Neben ihm soll alles andere matt sein."



Fernand Léger. Die Raucher. 1911.

In eben diesem Sinne nennt er seine Malerei dynamisch. Man sieht: nicht wie die Futuristen, die ja ihre Malerei auch dynamisch nannten, faßt er diesen Begriff. Jene sprachen von Dynamik, weil sie die Bewegung — eines Wagens oder Zuges z. B. — darstellen wollten. Dieses Streben ist Léger ganz fremd. Was er meint, ist, daß sein Bild dynamisch sei, bewegt, lebend. „Heutzutage — schreibt er mir — von der Nachahmung befreit, kann man die plastische Intensität verwirklichen. Tote Flächen muß man vermeiden. Für mich ist die Frage der lebenden und der toten Flächen der Urteilspunkt in der Malerei."

Sehr ferne ist diese Kunst, man sieht es, von der asketischen, strengen Kunst Braques und Picassos — oder auch Cézannes. Mänadisch rasend, jauchzend ist sie. Lebensbejahend stürmt sie einher. Alles, was Leben ist, ist ihr schön.



Fernand Léger. Modell im Atelier. 1912/13.

Mit dem Verſailler Genieregiment zog Léger, im Sommer 1914, aus. Auch an der Front fand dieſer Optimiſt tauſendfachen Stoff für ſeine Kunſt. Kanonen, Maſchinengewehre, ein Scherenfernrohr: all das iſt Leben, iſt Form, iſt ſchön. Er malt es: nicht literariſch, anekdotiſch-erzählend. Rein plaſtiſch empfunden. Dieſe Maſchinenſchönheit verfolgt ihn auch ſeit ſeiner Rückkehr. Um noch eine Stelle aus einem ſeiner Briefe wiederzugeben: „Ich habe mich ſeit zwei Jahren häufig in meinen Gemälden mechaniſcher Elemente bedient. Meine jetzige Form paßt dazu und ich finde in ihnen Abwechſlung und Intenſität. Das moderne Leben iſt voll von Stoff für uns: man muß ihn zu benutzen wiſſen. Jedes Zeitalter bringt neuen Stoff mit ſich, deſſen man ſich bedienen muß. Die große Schwierigkeit iſt, ihn plaſtiſch zu überſetzen und den futuriſtiſchen Irrweg zu vermeiden."

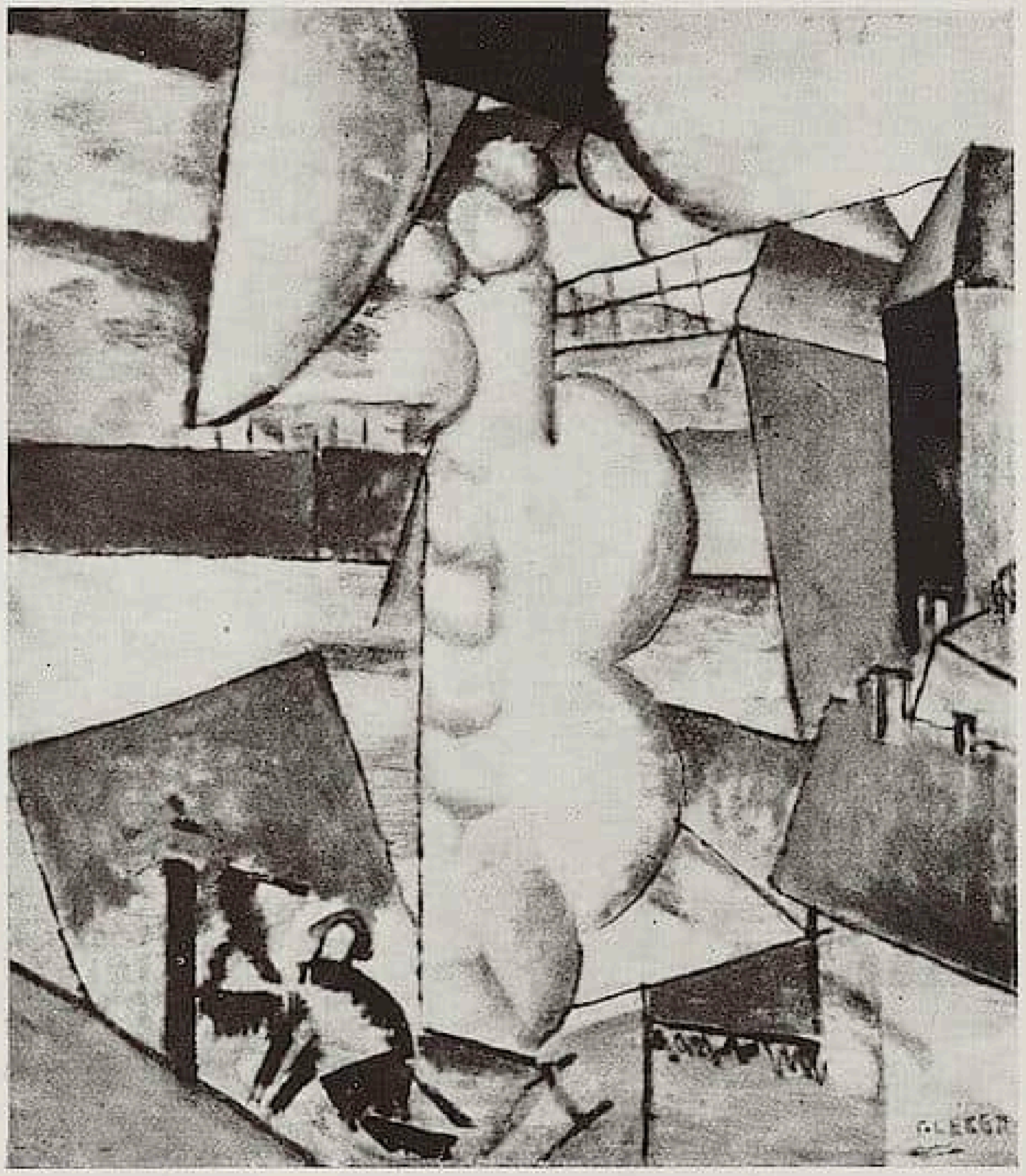
Eine Kunst mit roten Wangen, blutvoll, männlich! Eine Kunst ohne Kopfzerbrechen, voll von Frohmut. Und selten wohl hat eine Kunst so restlos das Ziel erreicht, das ihr Urheber ihr stellte. „Ich bin befriedigt," schreibt Léger in ‚Valori Plastici'[1], „wenn in einer Wohnung mein Gemälde das Zimmer beherrscht." Wer je ein Bild Légers gesehen hat, wird bestätigen, daß ihm das gelingt. Machtvoll ist ein solches Bild, von unverwüstlicher Kraft.

In seinem Cézannebuche erzählt Vollard, Cézannes höchstes Lob vor einem Gemälde sei gewesen, diese Malerei sei „couillarde"! Mit Hoden . . .

Ich wüßte keine Malerei, die dieses Lob eher verdiente als die Fernand Légers.

---

[1] Anno I, Nr. 2 u. 3, S. 3.



Fernand Léger. Rauch. 1912.

Kubismus

Von PAUL ERICH KÜPPERS

Kunst ist Erfüllung menschlicher Sehnsucht. Alle Sehnsucht strebt nach einem Zusammenklang, der alle Dissonanzen wohltätig löst, nach einer Einheit, in der alles Fragwürdige und Vergängliche, alles Dumpfe und Willkürliche zur Klarheit befreit, zur Notwendigkeit gesteigert, zur Vollkommenheit vergeistigt ist.

Aber Sehnsucht ist nur wo Liebe ist, darum ist alle wahre Kunst aus Liebe geboren.

Liebe beseelte den Maler, da er sich vornahm, ein kleines Veilchensträußchen zu malen. Mit den Augen umfaßte er das bescheidene Ding, um ja all sein Dasein recht in sich aufzunehmen. Er verglich es immer wieder mit den Strichen, die aus seinem Silberstift flossen. Er gab sich alle Mühe, alles so zu gestalten, wie es vor ihm war und wählte mit Sorgfalt die Farbe, damit sie nur ja jener Farbe entsprechen möchte, die das Pflänzlein aus Gottes Erdboden gesogen hatte. Er glaubte gewiß nur ein Abbild der Blumen, nur ein bescheidenes Konterfei gegeben zu haben, und hatte doch — ohne daß er es wollte und wußte — die geistige Existenz des Dinges ans Licht gezogen. Denn, „da ihm ja zu dieser Stunde kein anderes lebt als dieses, dieses geliebte allein in der Welt, die Welt ausfüllend, es und die Welt einander ununterscheidbar deckend", so hat er es von aller Umwelt befreit, von aller Relativität erlöst und in die reine Sphäre des Absoluten getragen.

Naturalismus und Impressionismus, alles irgendwie imitative Bemühen hätte von vornherein mit Kunst nichts zu tun, träfen diese Schlagworte das Wesentliche. Aber geben die Werke von Holbein und Leibl, von Hals und Manet nur treue Abbilder der Wirklichkeit? Nicht das äußerlich Ablesbare, nicht die vermeintliche Übereinstimmung von Natur und Bild ist das Entscheidende, sondern die künstlerische Form: der Rhythmus des Lebensgefühls, das alle Elemente des Kunstwerkes beschwingt, das die Farbe mit der Inbrunst tiefer Empfindung erfüllt, die Linie in unsäglicher Melodik aufklingen läßt und aus diesen Urstoffen eine Einheit aufrichtet, die über alles Vergängliche triumphiert. Grünewalds glühende Tafeln reden zu uns wie Gott aus dem brennenden Dornenbusch, van Goghs lodernde Leidenschaft reißt uns in eine Welt, die von dämonischen Gefühlsströmen durchwühlt ist, Renoir bettet alles Getrennte und Vereinzelte in die wundervolle Einheit des goldenen Lichts, die starre Ordnung Picassos steht wie eine ungeheure Weissagung vor uns auf, und willig verlieren wir uns in die erdenferne, zärtliche Traumwelt Paul Klees .... Ist dies alles nicht wahrer, wirklicher, dauernder als das Chaos, in das hinein wir gestellt sind? Und ist hier nicht alles, was draußen unvereinbar und feindselig auseinander strebt, zu einer Ganzheit verbunden, die uns alle Verworrenheit und Unrast des äußeren Lebens vergessen läßt?

Je hoffnungsloser der Mensch im Wirbel der Erscheinungen steht, mit um so heißerer Sehnsucht strebt er nach der großen Harmonie. Aber nur wenn er sich mit der ganzen Kraft seiner Liebe über die Erde neigt, gibt sie ihm das Geheimnis ihrer göttlichen Herkunft preis. Und indem er sich selbst in ihr erlebt und wiederfindet, offenbart sich ihm die göttliche Einheit von Welt und Ich.

Nur wer es vermag, den Kristall dieser Einheit ans Licht zu heben, daß auch die Zerrissenen und Zweifelnden seiner froh werden können, der ist zum Künstler geweiht.

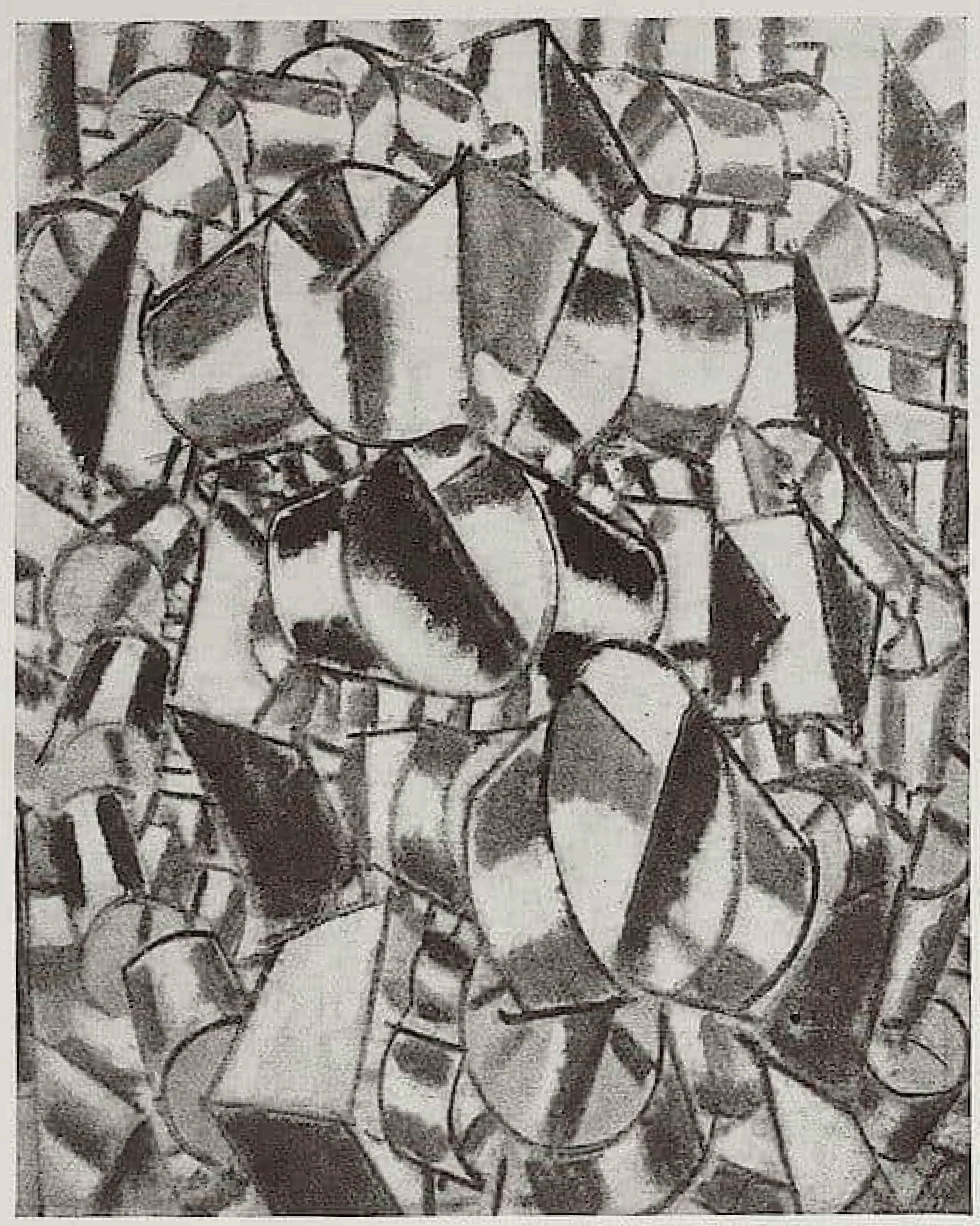
Dieser Versuch einer grundsätzlichen Wesensbestimmung künstlerischer Gestaltung ist nicht überflüssig. Wollten wir auf ihn verzichten, so könnten wir bei dieser Apologie des Kubismus in den Verdacht kommen, wir ließen als Kriterium eines Kunstwerkes

nur eine Gesetzmäßigkeit gelten, die sichtbar und unverhüllt an der Oberfläche liegt. Das ist durchaus nicht der Fall. In der heutigen höchst unheiligen Überproduktion an malerischen Erzeugnissen begegnen uns zahllose Bilder, die ihre Ordnung und Geschlossenheit schon dem ersten flüchtigen Blicke darbieten und dennoch mit Kunst in unserm Sinne nichts zu tun haben. Denn sieht man genauer hin, so erweist sich die vermeintliche Ordnung als Anordnung. Sie ist nur Fassade, großsprecherische Gebärde, hinter der sich das menschliche Manko, die seelische Leere verbirgt.

Das künstlerische Gleichgewichtsgefüge — wenn es nicht leichtfertig „gemacht", sondern visionär geschaut, von ganzer Seele erlebt und gefühlt ist — braucht durchaus nicht klar und offen vor jedermanns Augen zu liegen. Es kann jenseits der Pigmentschicht bleiben, unsichtbar, wie ein von üppiger Vegetation umwuchertes Bauwerk. Es kann auch labil sein, wie in Manets „Rue de Berne". Aber es hat auch das Recht, aus dem Meeresspiegel der Bildfarbe emporzutauchen wie ein hartes Felsengeschiebe, es darf auch stabil sein — ja, muß das alles, wenn die Not der Zeit es erfordert.

Die materialistische Geisteshaltung der vergangenen Jahrzehnte, diese Zeit des Verstandes und der wissenschaftlichen Eroberungen ließ unter der Hypertrophie der Objektivität nur das sinnlich Wahrnehmbare, nur das empirisch Bewiesene gelten, kannte nur Natur- aber keine Kunstgesetze und hatte damit das Gefühl für das Formale, für das geheimnisvolle Wesen künstlerischer Gestaltung verloren. Als man mit der Schärfe des Verstandes alles Traumhafte, Jenseitige, Seelische erbarmungslos ausgelaugt, alles Inwendige und Mystische des Weltgeschehens systematisch verneint und diese Verneinung durch Gedankenschlüsse und Vernunftgründe erhärtet hatte — was blieb der Menschheit in dieser entgötterten Welt anders übrig als sich mit allen Sinnen der äußeren Welt zu bemächtigen, da es eine innere nicht mehr gab? Ein ungeheuerlicher Machthunger erwachte; eine rasende Gier nach diesseitigen Werten, die schließlich im Grauen dieses Krieges ihre blutigen Saturnalien feierte.

Wem das Sichtbare wesentlicher scheint als das Unsichtbare, das Sinnliche gewisser und wertvoller als das Übersinnliche, dem werden die großen schicksalhaften Kräfte, die sich im Kosmos auswirken, auf immer verborgen bleiben. Er wird in der Durchdringung der diesseitigen Welt sein Heil suchen und sie durch Analyse ihrer Geheimnisse zu berauben trachten. Er wird alles Sein zerlegen und zerkleinern, wird es in der Beize seines Intellekts auflösen und die ganze physische Welt zu Atomen und Ionen zerdenken. Auch der Mensch wird keine Sonderstellung mehr beanspruchen können, da auch er wie jede andere Kreatur nur als Glied der biologischen Entwicklungskette zu gelten hat. Auch er ist ja nur ein Zusammengesetztes und vielfältig Bedingtes, und der Philosoph Mach spricht es unbarmherzig aus: „Nicht das Ich ist das Primäre, sondern die Elemente bilden das Ich", oder anders: „Das Ich ist unrettbar". Indem diese Weltanschauung auf solche Art bis zur restlosen Atomisierung allen Daseins vordringt und als oberstes Gesetz nur das der Kausalität gelten läßt, wird sie das Leben schließlich nur noch als Ballung und Zerfall kleinster Grundelemente auffassen. Die Welt wird sich dann als eine Art gewaltigen Kraftgetriebes darstellen, als ein Perpetuum mobile, das seine konstante Energie unaufhörlich transformiert. Von diesem Standpunkt aus gesehen verlieren die Dinge ihre Eigenbedeutung und werden nur noch nach ihrer funktionellen Abhängigkeit, nur als Komponente der allgemeinen Kraftgesetzlichkeit gewertet. Nicht ihr absolutes Sein, ihr inneres Wesen, sondern nur ihre zufällige Erscheinungsweise, ihr augenblicklicher „energetischer Aggregatzustand" wird verstanden werden und man wird sich damit begnügen, ihre Verwobenheit in das engmaschige



Fernand Léger. Formenvariation. 1913.

Zu dem Aufsatz von Daniel Henry „Fernand Léger".

Netz physischer Relationen aufzuzeigen. Künstlerisch bedeutet das die Auflösung aller Eigengesetzlichkeit zugunsten des Totalzusammenhanges, die Einordnung alles Vielfältigen und Willkürlichen in ein sinnliches Medium, mit einem Wort: Das Erleben der Weltharmonie in der Einheit der Lichtatmosphäre, „die unkörperlich und milde, das im Raum Getrennte unlöslich miteinander verbindet".

Diese Einlagerung der empirischen Welt in einen sinnlichen Einheitszusammenhang hat mit einer öden Abschrift oder Wiedergabe der Natur nichts zu tun. Sie ist eine schöpferische Tat, die solange als Befriedigung und Beglückung empfunden wird, als „Wahrheit, Wesen und Wirklichkeit nur in der Sinnlichkeit" gesucht werden, solange nach einem Wort Oskar Wildes „das wahre Geheimnis der Welt im Sichtbaren, nicht im Unsichtbaren liegt".

Aber in der Menschheit schlummert seit Anbeginn die dunkle Ahnung, daß die mechanisch deutbare Welt der Erscheinungen doch noch nicht die ganze Welt darstellt. Wird sie zur Gewißheit und ruft ein geheimnisvolles Sehnen den Menschen auf, sich

nicht mit der Erscheinungsart, der relativen Existenz der Dinge zu begnügen, sondern wieder nach ihrem Wesen und ihrem tiefsten Sinn zu forschen, dann wird er über Endlichkeit und Vergänglichkeit hinausstreben, um hinter den Dingen und ihrer kausalen diesseitigen Verknüpfung das Ewige und Göttliche zu umfangen. Die Harmonie der Lichtatmosphäre, der zauberische Einklang sinnlicher Reize wird sein Verlangen nach der letzten und höchsten Klarheit nicht mehr stillen können. Tiefer und umfassender muß der Zusammenhang sein, zu dem es ihn treibt. Sein Suchen und Forschen geht darauf aus, die Einheit des Universums in seiner kosmischen Gesetzlichkeit und göttlichen Ordnung zu erleben. Er braucht die diesseitige Welt nicht völlig zu verneinen, aber er wird sie nur insofern gelten lassen, als sie die Inkarnation des großen geistigen Prinzips ist, das in gleicher Weise das Diesseits und das Jenseits, das Sinnliche und das Übersinnliche erfüllt und trägt. Er wird, wie Meister Eckehart sagt: „durch die Dinge hindurchbrechen, um Gott darinnen zu ergreifen".

Das ewige Sein aber, das hinter Werden und Vergehen triumphiert, kann nicht anders denn in der eigenen Brust erlebt und gefühlt werden. Die tieferen Zusammenhänge des Alls, die aller empirischen Durchforschung spotten, offenbaren sich allein in der gläubigen Seele. Sie allein also ist der Boden, in der das Geistige und Göttliche wurzelt, in ihr allein kann die Menschheit des Unendlichen gewiß werden. Da nur in ihr Ich und Welt, und Ich und Gott zum völligen Einklang kommen, so ist die Menschenseele die Sphäre, in der die umfassendere, die göttliche Welt geboren wird. Aus dieser Einsicht heraus ist des Mystikers Wort zu verstehen: „Ich weiß, daß ohne mich Gott nicht ein Nu kann leben", dieselbe Erkenntnis, die in Gorkis „Nachtasyl" der alte Pilger Luka leise und scheu vor sich hin spricht: „Wenn du an Gott glaubst — gibts einen; glaubst du nicht, dann gibts keinen . . . ." Es ist im Grunde derselbe Glaube, den unsere Dichter immer wieder mit hymnischen Worten ausrufen: „Uns dient die Erde nur uns selbst zu sehen", und „die Welt fängt im Menschen an".

Dies also ist es: „Man soll Gott nicht außer sich suchen oder wähnen", sagt Meister Eckehart, „sondern ihn nehmen, wie er mein Eigen und in mir ist". Und Schleiermacher mahnt: „Auf mich selbst muß mein Auge gekehrt sein, um jeden Moment nicht nur verstreichen zu lassen, als einen Teil der Zeit, sondern als Element der Ewigkeit ihn herauszugreifen und in ein höheres Dasein zu verwandeln."

Aus dieser Einstellung heraus ist ein zwiefaches Erleben der Welt möglich. Einmal, indem man ganz in sich hinabtaucht, sein Gefühl an den Visionen der Seele entzündet und nun alle Dinge mit heißem Atem anbläst, um auch in ihnen die ekstatische Verzücktheit zu entflammen. Man wird seine Hingerissenheit und Inbrunst in die physische Welt hinausstrahlen, so daß die Bäume wie züngelndes Feuer auflodern, die Sterne im Strome der Gefühle zu kreisen beginnen und die ganze Natur in unsäglicher Verkrampfung zum Spiegelbild seelischer Erschütterungen wird. Die Werke, die aus solcher Übersteigerung des Gefühls erwachsen, haben etwas Aufwühlendes, Beängstigendes, Dämonisches. Man empfindet, daß hier der Einklang mit dem Göttlichen im Augenblick höchsten Überschwanges erlebt wird, im Siedepunkt eines überhitzten Lebensgefühls, das mit geradezu erotischer Wut alle Dinge vergewaltigt und in seine Ekstase hineinreißt. Van Gogh, „der sein Erleuchtetsein", nach einem Worte Theodor Däublers, „über Gemäuer und Gegipfel verschwärmte", ist der Typus des ekstatischen Künstlers. Wir glauben ihn vor uns zu sehen, wie er eine Gruppe Zypressen, den Irrengarten in Arles, das Gesicht des Arztes oder ein Glas mit Sonnenblumen zum Anlaß nimmt, um in allen Dingen Gott zu ergreifen und die eigene religiöse Besessenheit auszurasen.

Fernand Léger. Sitzende. 1914.

Zu dem Aufſatz von Daniel Henry „Fernand Léger“.

Dieſes Welterleben entſtrömt einem glühenden Ichgefühl, das ſich aus brünſtiger Qual und irdiſcher Verlorenheit ſehnſuchtstrunken zur Verzückung ſeligen Gottesrauſches emporſchwingt, aus den Verklammerungen der Erde und der Sinne zum Himmel ſtrebt, um dann doch noch in der höchſten Ekſtaſe das heiße Pulſen des Blutes zu ſpüren, ſo wie der heiligen Mechthild von Magdeburg Gebet und Offenbarung zum brennenden Liebesgeſtammel gerät. Es iſt die Myſtik der Individualität, die aus dem Labyrinth der eigenen Perſönlichkeit noch keinen Weg in die Weite des Überperſönlichen findet, weil das Göttliche und das Innermenſchliche noch nicht zur letzten Einheit verſchmolzen iſt. „Solange aber der Menſch“ — ſagt Fichte — „noch etwas für ſich ſelbſt ſein will, kann das wahre Sein und Leben in ihm ſich nicht entwickeln und er bleibt eben darum auch der Seligkeit unzugänglich.“ Daher die Zerriſſenheit, das Unbefriedigte, Drängende,

Ruhelose, das sich in der Raserei wilden Erlösungsdranges hoffnungslos entlädt. Es ist die Mystik des Eros, die nur die flammende, ewig unbefriedigte Leidenschaft des menschlichen Herzens kennt. Ihr Weltbild ist das Bild der eigenen in nie gestillter Sehnsucht sich verzehrenden Seele, das sie immer wieder in lodernder Erregung gestaltet. Sie wirft sich über die Dinge, um ihnen alle objektive Daseinsform zu rauben, um sie zu verzerren, zu verbiegen und umzuschmelzen zu jener ausdrucksgeladenen, unheimlich flackernden Fraktur, mit der die schöpferische Seele ihre ekstatischen Konfessionen niederschreibt.

Diese Werke — aus einem Ichgefühl geboren, das immer und in allen Dingen nur sich selbst erleben kann — sind also ganz Handschrift, zeigen bis in den letzten Strich das Individuell-Besondere, das Subjektiv-Vereinzelte der schaffenden Persönlichkeit. „Schiebe dich mit gewaltigem Ruck vor die Staffelei," ruft Ludwig Meidner seinen Genossen zu, „mal deinen eigenen Gram, deine ganze Verruchtheit und Heiligkeit dir vom Leibe." Der Schaffenden Temperament spiegelt sich im Zuge des Pinsels, Linie und Farbe reden seines Inneren Sprache. Die Elemente des Künstlerischen geben nicht mehr den Umriß, nicht mehr das Kleid der Dinge, sie wollen nicht mehr Erscheinungstatsachen festlegen: sie sind nur noch Ausdrucksvermittler, Empfindungsträger, Symbole seelischer Erregungen.

Wir ahnen der Linie Ausdrucksgewalt, wenn wir einmal empfunden haben, wie sie in harmonischer Melodik steigen und fallen, wie sie wild auffahren, zackig drohen und wüten, verkrümmt und zerbrochen stöhnen oder in mildem Rhythmus tanzen und singen kann. „Die Farben wiederum sind eine Sprache, in der das Wortlose, das Ewige, das Ungeheure sich hergibt, eine Sprache, erhabener als die Töne, weil sie wie eine Ewigkeitsflamme unmittelbar hervorschlägt aus dem stummen Dasein und uns die Seele erneuert." Aus diesen Elementen baut der Künstler seine Welt und fragt nicht danach, ob zwischen ihr und der Wirklichkeit noch formale Übereinstimmungen herrschen. Ganz in die Visionen seines Innersten versunken, getragen und getrieben von der Gewalt der Gefühle rast der Verzückte seine Ergriffenheit in Linien und Farben aus. Ob noch ein Formzusammenhang mit dem Objektiven bleibt, ob in feurigem Überschwang die letzte gegenständliche Analogie versprüht, er weiß es kaum; denn was da entsteht, ist ein von dämonischem Leben erfülltes Geflecht von Linien und Farben, ein ungeheures Seismogramm seelischer Stürme.

Meister Grünewald überwältigt uns mit den übermenschlichen Offenbarungen seines Herzens, das mit gleicher Empfindungsgewalt höllisches Grauen und himmlische Lust, Entsetzen und Seligkeit zu erleben verstand. Die Altartafeln des Greco steigen vor uns auf und wir spüren, wie ihn eine innere Verwandtschaft mit van Gogh verbindet. Denken wir an Kokoschkas von seherischer Unheimlichkeit zuckende Gesichte, an Noldes bald dunkelglimmende, bald jubelnd aufrauschende Farbenfeuer, erinnern wir uns, wie Kandinsky aus Linie und Farbe die erdenferne, ganz vom Gegenständlichen gelöste Musik seiner Improvisationen entwickelt, so haben wir die Auswirkung dieses Weltgefühls mit den Namen wesentlicher Gestalter bezeichnet, die man mit Rilkes Worten aus den Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge apostrophieren möchte: „Da gingst du an die beispiellose Gewalttat deines Werkes, das immer ungeduldiger, immer verzweifelter unter dem Sichtbaren nach den Äquivalenten suchte für das innen Gesehene."

Aber es gibt auch ein Weltgefühl, das ohne verzweifeltes Ringen, ohne Ungeduld und Gewalttat Jenseitiges und Ewiges ergreift. Es bedarf nicht des Rausches, um in ekstatischer Steigerung des Ichgefühls auf Augenblicke Ewigkeitsschauer zu spüren, ihm ist die Einheit des Menschlichen und Göttlichen, des Individuell-Beschränkten und des

Fernand Léger. Zu dem Aufsatz von Daniel Henry „Fernand Léger". Landschaft. 1914.

Kosmisch-Unendlichen zur klaren und heiteren Gewißheit geworden. Die Seele hat in der Ruhe und Festigkeit ihres Glaubens „ein geistiges und vernünftiges Genüge gefunden, und alle Verzückungen und Gefühlsschwankungen werden ihren obersten Wipfel nicht mehr erschüttern". Die Welt, die sie sich schafft, ist nicht mehr der sturmgespannten Atmosphäre des Subjektiv-Menschlichen unterworfen, sondern ruht in ihrem Innern als ein Reines, Klares und Ewiges, in das sie selbst untrennbar und einheitlich verwoben ist. Kampflos hat sie die Grenzen des Ich überschritten und ist in der Überwindung des Persönlichen der unendlichen Einheit des Göttlichen teilhaftig geworden. Es ist die Mystik des Logos, die das All als einen nach ehernen und ewigen Gesetzen geschichteten Bau vor sich aufrichtet und Welt und Gott nur in der unzerstörbaren Ordnung und Logik des Kosmos zu erleben vermag.

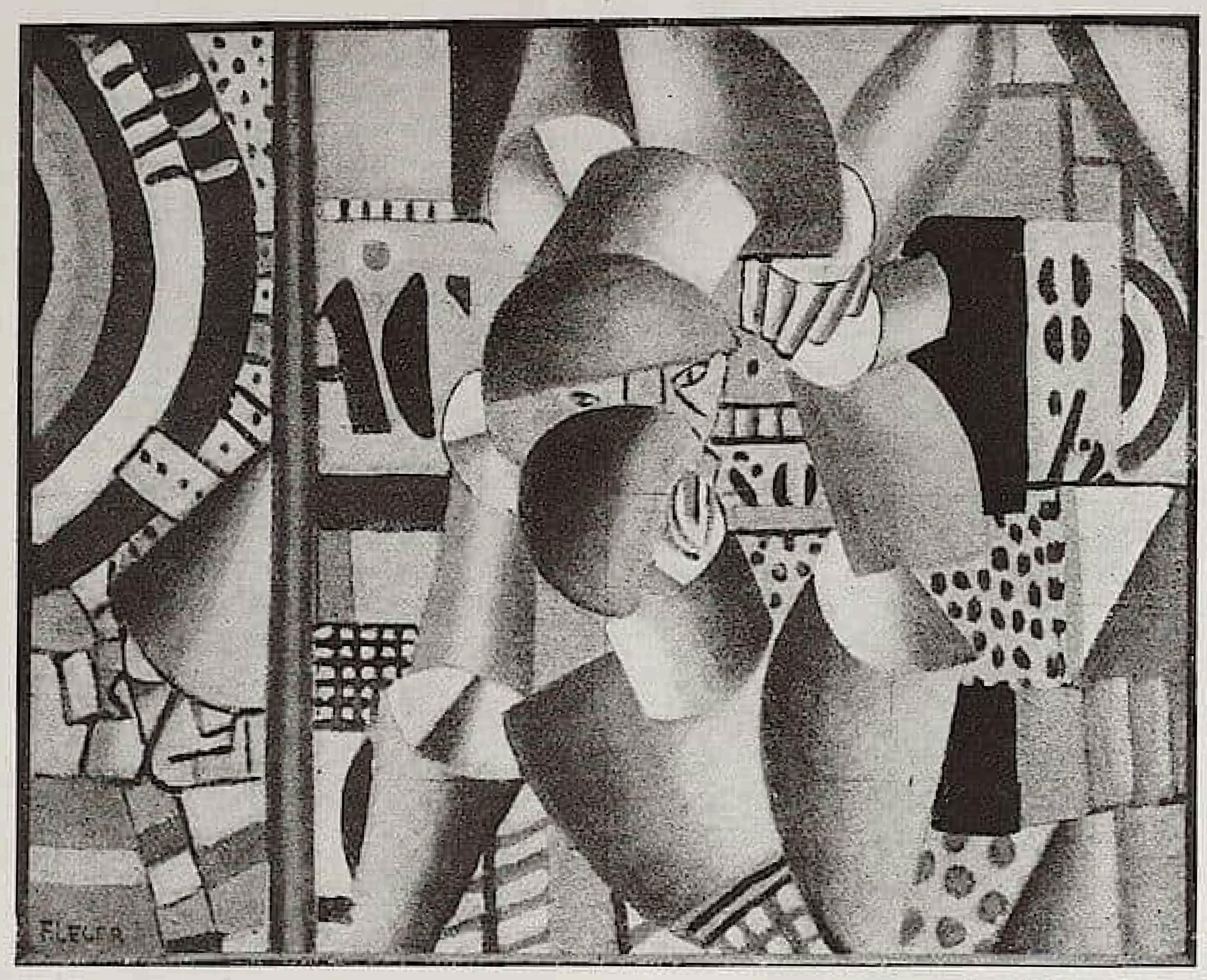
Eine Kunst, die der Ausdruck dieses religiösen Welterlebens ist, wird in ihren Absichten wie in ihrer formalen Schichtung grundsätzlich von jener verschieden sein, die aus einer materialistisch-empirischen Betrachtungsweise der Welt hervorgeht. Wer ganz dem Sinnlichen verfallen ist, wird nur genießen, aber nicht wahrhaft lieben können. Er wird die Dinge in der Schönheit ihres malerischen Reizes auskosten, ohne lange nach ihrer Seele zu fragen. Das religiöse Gefühl aber, das das Endliche als Kristallisation des Unendlichen auffaßt, wird die Dinge, da sie Träger des Göttlichen sind, mit franziskanischer Liebe ergreifen, um unter ihrer vergänglichen Schale den ewigen Kern zu erfassen. Aus dieser Weltstimmung heraus ist auch Marées Bemühen zu verstehen,

das Sinnliche und Unterschiedliche zu Allgemeingültigkeit, zu göttlicher Klarheit und Vollkommenheit emporzusteigern und seine Gestalten im Endlichen zu Symbolen des Ewigen zu erhöhen. So begreifen wir auch, warum Cézanne — und nach ihm so viele gleichgesinnte Gestalter — sogar im Bildnis, von dem wir doch vor allen Dingen die „Wiedergabe" des Besonderen und Individuellen zu verlangen gewohnt sind, die materiellen Gegebenheiten umdeutet, vereinfacht und klärt. Denn welche Aufgabe auch immer sich der Künstler dieses neuen Daseinsgefühles stellt: Im Vergänglichen soll das Zeitlose, im Stofflichen das Geistige, in der physischen Vegetation die metaphysische Ordnung empfunden werden. Die Werke, aus dieser beruhigten Gottsicherheit geboren, werden uns nicht mehr bedrohen und beängstigen, sie werden vielmehr in ihrer klaren Gliederung, in der wunderbaren Geschlossenheit und Durchsichtigkeit ihrer klingenden Architektonik die von grellen diesseitigen Eindrücken gepeinigten Sinne, das zwischen Zweifel und Hoffnung, zwischen Ermattung und Überschwang zitternde Herz mit dem Wunder der geistigen Harmonie des Alls beglücken. Wir mögen — um uns einen Begriff von den sichtbaren Bekundungen dieses Weltgefühls zu machen — an die von überirdischer Harmonie erfüllten Werke Poussins denken. Von der beruhigten Linie Ingres, von Courbets getriebener, gleichsam gehämmerter Form mögen wir dann den Weg in die Gegenwart suchen. Marées und Cézanne sind die ersten bewußten Apostel dieser neuen Geistesmystik, die bis tief in die Reihen unserer jungen Gestalter Anhänger gefunden und von Derain und Picasso, von Braque, Gleizes, Metzinger und ihrer Gefolgschaft die konsequenteste künstlerische Ausprägung empfangen hat.

* * *

Wille zur Notwendigkeit erwachte schon im Kreise der Impressionisten als Künstler wie Signac und Seurat das schwebende, verwolkende Tongewoge der impressionistischen Malerei zu kapriziös und zu schwankend empfanden und die Forderung nach einer straffen Struktur des Bildgewebes stellten. Indem sie die ganze Bildfläche in eine Aufreihung komplementärer Farbtupfen zerlegten und bei diesem Tun ausdrücklich „experimentelle Sorgfalt" verlangten, erreichten sie allerdings eine Gesetzmäßigkeit, die sogar den Schein des Überpersönlichen zu wahren verstand, weil die kleinen kurzen Pinselstriche nur noch die reine Qualität der Farbe aber nichts mehr von persönlicher Handschrift enthielten. Da indessen die Absicht des Künstlers auch jetzt noch auf die Notierung eines momentanen optischen Eindrucks, auf die Verfestigung sinnlicher Reize der Lichtatmosphäre ausging, so konnte die Aufrichtung der Bildgesetzlichkeit erst nach dem künstlerischen Erlebnis einsetzen, während dieses selbst noch keineswegs von den Erkenntnissen tiefer kosmischer Ordnung durchdrungen war. Die Folge war, daß die neue Architektonik im wesentlichen auf eine rationale Verteilung und Anordnung der Farbquantitäten und mithin lediglich auf die Schematisierung der Oberfläche hinauslief. Trotzdem war sie von großer geistesgeschichtlicher Bedeutung, da sie den verfließenden Farbenspielen eines Monet oder Renoir Werke von festerem Gefüge gegenüberstellte.

Während die Sehnsucht nach Ordnung und Gesetzmäßigkeit sich bei den Neoimpressionisten in einer neuen technischen Methode erschöpfte, setzte Hans v. Marées ein Leben daran, um die Zufallserscheinung der Realität zur überirdischen Klarheit reiner Bildgestalt zu vergeistigen. In der wundervollen Ausgewogenheit seiner Flächen, in dem klingenden Steigen und Fallen der Linien, die von diagonalen Durchschneidungen gehemmt und zerrissen, von parallelen Kurven verstärkt und gesteigert werden, in dem strengen Gefüge horizontaler und vertikaler Ebenen erleben wir die beglückende Har-



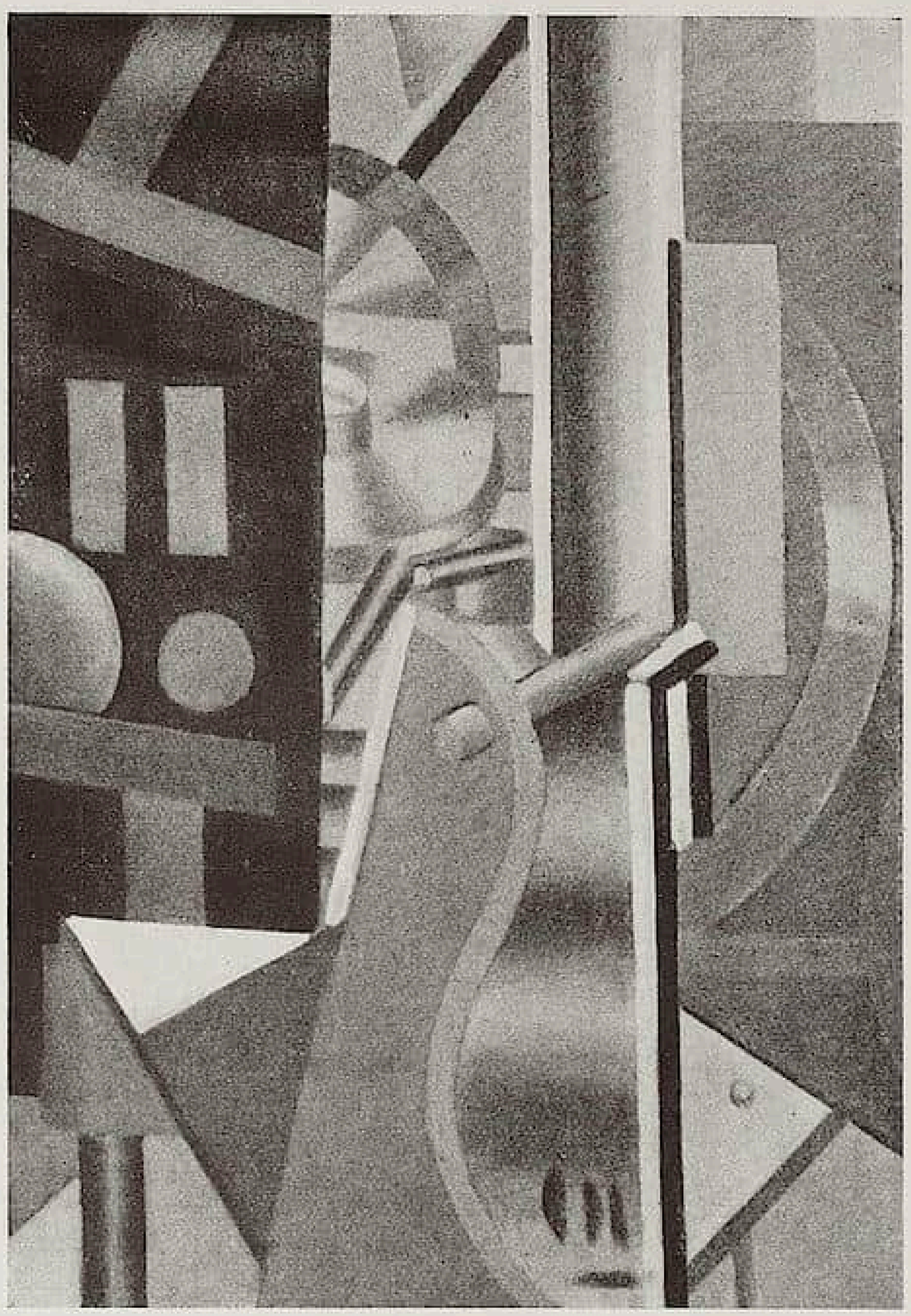
Fernand Léger. Akrobaten im Zirkus. 1918.

Zu dem Aufsatz von Daniel Henry „Fernand Léger".

monie einer Raumgesetzlichkeit, die — von mystischer Melodik erfüllt — hinausdringt in die reine Sphäre metaphysischer Ordnung. Diese Ordnung ist das in bewußter Willenstätigkeit angestrebte Ziel all der kühnen Gestalter, die — dem Schöpfer der Hesperiden im Tiefsten verwandt — mit der Unduldsamkeit und Verbissenheit von Propheten und Heiligen den sinnlichen Zauber irdischer Wahrnehmungsbilder verneinen, um in der Logik abstrakter Bildarchitektur die Transzendenz einer göttlichen Gesetzlichkeit zu erleben, die über allem Chaos in Ewigkeit triumphiert.

In diesem Ringen um das Gesetzmäßige und Absolute muß alles Individuelle, Einmalige, Zufällige — an dem sich eine rein sinnlich genießende Generation gerade begeistert hatte — ausgemerzt werden, damit aus tausend Verkleidungen die geläutert nackte Form aufsteigen kann, die in ihrer Allgemeingültigkeit gleichsam ein Destillat aus allen Spielarten der Wirklichkeit ist und die, indem sie die unberechenbaren Möglichkeiten des Irdischen auf einen Generalnenner bringt, das Individuelle im Typischen, das Zufällige im Notwendigen, das Vielfältige im Eindeutigen überwindet.

Marées göttliche Gestalten, Cézannes Badende und so viele Geschöpfe in den Werken unserer jungen Künstler sind von allen irdischen Besonderheiten befreit, sind ganz zu Trägern abstrakter Werte, zu Bausteinen einer großartigen Bildarchitektur, zu formalen Elementen künstlerischer Verwirklichungen vergeistigt, sind zu sehr Inkarnationen visionärer Ideen, als daß sie noch mit Naturtatsachen verglichen oder gar zur Deckung gebracht werden könnten. Ihre Realität ist die innere Notwendigkeit, aus der heraus sie

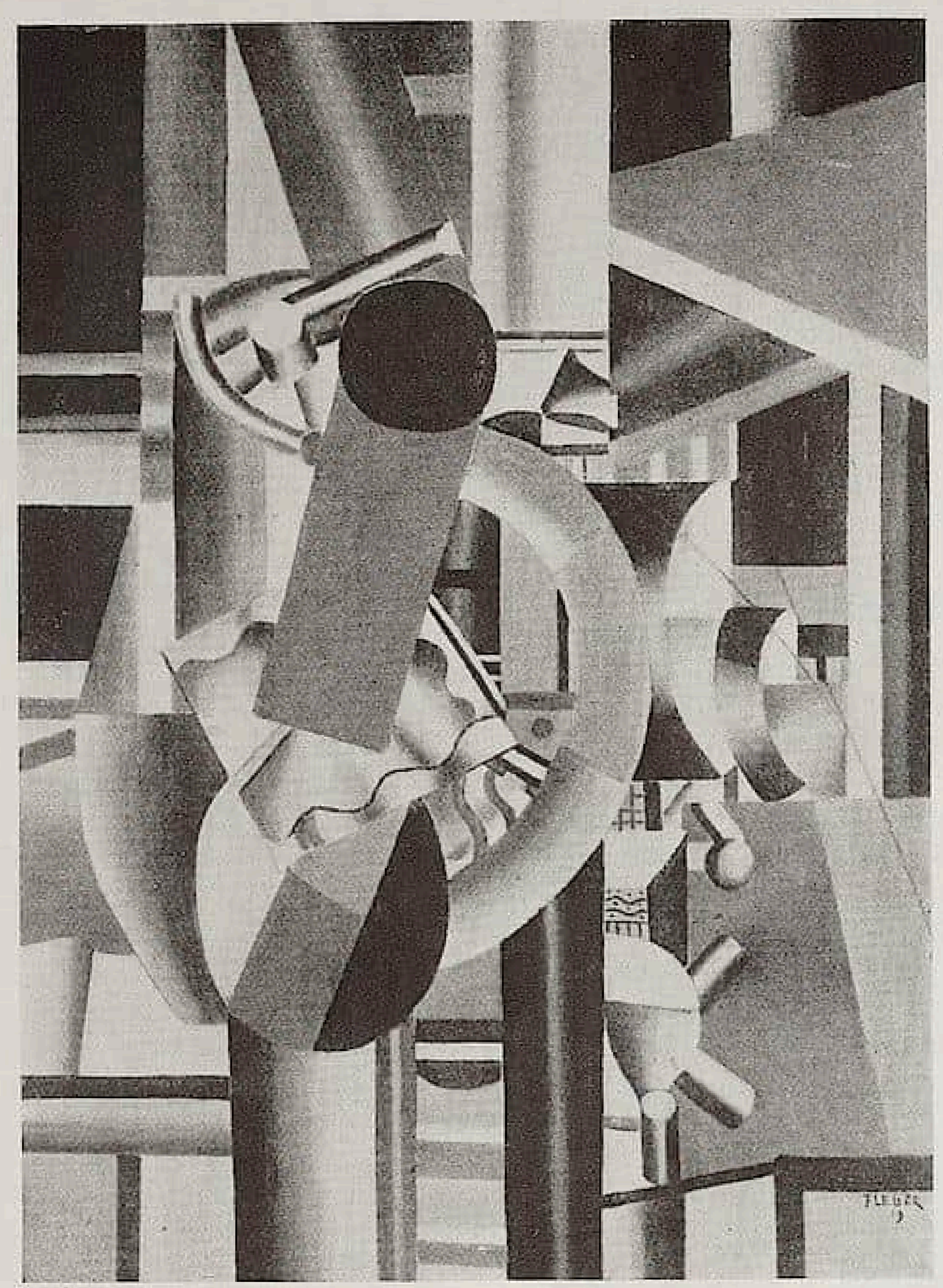


Fernand Léger. Die Fabrik. 1918.

Zu dem Aufsatz von Daniel Henry „Fernand Léger".

Form wurden, ist ihre zwangsläufige Verankerung in einer Gesetzlichkeit, die Zufall und Willkür grundsätzlich ausschaltet und so eine höhere geistige Wirklichkeit offenbart.

Am Geheimnis dieses Schöpfungsprozesses scheitern alle verstandesmäßigen Deutungsversuche. Durch stilkritische Analyse werden wir das Kunstwerk in seine sinnlichen Bestandteile zerlegen, diese einzeln vorweisen und als sehr harmlose Dinge entlarven können: Wir werden schließlich von aller Herrlichkeit nur ein paar Linien, Farben und Raumquantitäten in der Hand halten, die jedoch ebenso stumm bleiben wie die Steine, die wir etwa aus einem Dom herausreißen. Unser Bemühen, mit Hilfe des Intellekts das Rätsel künstlerischer Gestaltung zu lösen, wird über die Erkenntnis des Materials und seiner handwerklichen Anwendung nicht hinausdringen, da jenseits der stofflichen



Fernand Léger. Stilleben. 1919.
Zu dem Aufsatz von Daniel Henry „Fernand Léger".

Formation die Metaphysik des Schöpferischen beginnt, die — aus dem Zentrum der Seele geboren — jeder verstandesmäßigen Auslegung spottet.

So sieht denn auch die künstlerische Abstraktion Marées bildanatomisch betrachtet sehr einfach aus und scheint weiter nichts zu sein als die Zurückführung komplizierter Formen auf solche von größerer oder größter Einfachheit: Pidoll erzählt, daß Marées den Kopf immer die Kugel, Bein und Hals Kegel oder Säulen, die Brustwölbung immer den Korb genannt habe, der an der Wirbelsäule aufgehängt sei. Damit ist Marées Erkenntnis von den kubischen und struktiven Grundformen des menschlichen Körpers erwiesen und man hat eine literarische Erklärung für die Einfachheit und Zeitlosigkeit seiner Gestalten. Aber ein hoffnungsloser Dualismus würde durch sein Werk klaffen,

bliebe sein Gefühl für die Dynamik des Kubischen auf den menschlichen Körper beschränkt. Seine Tafeln beweisen besser als die Aussprüche und theoretischen Bemerkungen, die uns sein Schüler überliefert hat, daß sein ganzes Streben ausging auf die künstlerische Bändigung des Raumes überhaupt.

Der Raum ist nicht mehr jene Grenzenlosigkeit, der wir haltlos verfallen sind, nicht mehr eine perspektivisch konstruierte, in blaue Ferne verschwimmende Ungewißheit, in der die Gegenstände verloren umhertaumeln: Er wird gleichsam zu einem geheimnisvollen Kristall, dessen Formgesetzlichkeit sich in allen Dingen manifestiert, so daß diese nicht mehr „im Raum stehen", sondern selbst Raum werden und nur insofern Sinn und Bedeutung haben, als der Raum sich durch sie und sie sich im Raume auswirken. Marées' lichtverklärte Gestalten, scheinbar ganz eingegrenzt und vereinsamt in die strenge statuarische Räumlichkeit ihrer Existenz, sind also nicht Skulpturen, die belichtet auf dunklem Podium stehen, sondern Raumverwirklichungen, die die Gesetzlichkeit des Gesamtraumes offenbaren und so die Dynamik des Kubischen aus dunkler Latenz zu sichtbarem Formleben erwecken.

Wir spüren, daß hier derselbe Wille am Werke ist, der die Schöpfungen Cézannes beseelt. „Sein Auge richtete sich nicht auf den Ausschnitt, das Licht, die Atmosphäre einer Landschaft, sondern suchte Stufen für den Aufbau seiner Welt." Er ist der gewaltige Baumeister, der die Farbfetzen und -flecken ineinander fügt, Prismen zusammentürmt, den Raum im Coordinatensystem eines geheimen Liniennetzes sichert und klärt, dieses ordnende Gerüst mit dem Zauber fein abgewogener Farbmassen ummauert und so die Ungewißheit und Unendlichkeit des Raumes in beglückende Gesetzmäßigkeit wandelt. Hineingerissen in den gewaltigen Rhythmus dieser Raummusik erleben wir mit einem Male die Welt auf ganz neue Art. Als sei ein Schleier vor unseren Augen fortgezogen, schauen wir dem Leben des Kosmos und seiner Gesetzlichkeit auf den Grund, verlieren uns nicht mehr an die sinnliche Schönheit der Stunde, die im Spiel des Lichtes aufklingt und erlischt, erleben vielmehr die überirdische Harmonie des Alls, die sich uns hier mit der Vehemenz eines Wunders offenbart.

In Cézannes Gemälden, deutlicher noch in seinen Aquarellen erkennt auch das ungeübte Auge die klare kristallische Schichtung seines Bildbaues. Durch das wundervolle Farbengewebe seiner erlauchten Malerei schimmern einfache mathematische Figuren hindurch: Dreiecke, Quadrate und Kegel, zylindrische und prismatische Grundkörper. Dabei ist dieses Werk scheinbar so absichtslos und selbstverständlich, so ohne Krampf und Qual aus dem Boden der Künstlerseele erwachsen, ist so von innerer Notwendigkeit getragen, daß wir kaum der ungeheuren Wandlung inne werden, die sich inzwischen in den geistigen Beziehungen zwischen Mensch und Welt vollzogen hat. Aber sie wird uns klar, wenn wir vor Corots silbernen Nebeln seines Wortes gedenken: „Die Natur schwebt und schwimmt. Wir schwimmen und schweben! Das Vage ist die Eigentümlichkeit des Lebens", und dann vor der strengen Architektonik Cézannes den lapidaren Grundsatz seiner Raumschöpfung hören: „Alles in der Natur formt sich nach Kugel, Konus und Zylinder."

An den Geheimnissen des Raumes war eine ganz im Endlichen wurzelnde Menschheit bewußt vorübergegangen. Da seine Unendlichkeit allen irdischen Maßstäben Hohn sprach, behalf man sich damit, seine unerforschliche, seine alles Menschliche Begreifen übersteigende Grenzenlosigkeit mit dem wundervollen Farbengewölk der Lichtatmosphäre gleichsam zu verhängen und die Ungeheuerlichkeit seiner Tiefenausdehnung in der Projektion auf die Ebene zu überwinden. Von der Realität des Dreidimensionalen in der Unendlichkeit blieb solchergestalt nur eine schwache Illusion im Endlichen übrig.

Die Perſpektive war für jede diesſeitsfreudige Weltſtimmung, alſo ſowohl für die Renaiſſance wie für die materialiſtiſch orientierten Generationen des 19. Jahrhunderts eine hochgeprieſene Entdeckung, da ſie — als Radikalmittel gegen den „horror vacui" angewandt — jede Raumdimenſion, die ſich anſchickte, den Bezirk des Irdiſchen zu überſchreiten, kurzerhand „verkürzte" und innerhalb begrenzter Fläche abfing. Unmöglich aber kann ſie als ewig bindendes Geſetz künſtleriſcher Geſtaltung oder gar als Kriterium künſtleriſcher Qualität angeſprochen werden. Für eine Weltſtimmung, die gerade im Unendlichen und Jenſeitigen zu Hauſe iſt, verliert ſie jede Bedeutung, denn dieſe wird die Geſtaltung des Raumes nie um den Preis einer Täuſchung erkaufen wollen. Sie wird den Raum nicht im Surrogat einer linearen Konſtruktion auf der Fläche genießen, ſondern ihn in ſeinem kubiſchen Weſen, in der leuchtenden Klarheit ſeiner einfachſten Kriſtalliſationen, in „Kugel, Konus und Zylinder", in der Metaphyſik ſeiner Geſetzlichkeit geſtalten.

Hier iſt die Welteinheit nicht mit der drakoniſchen Verlegenheitsmaßnahme einer Verneinung alles deſſen erreicht, was über die Dingwelt hinausgeht, noch iſt ſie in der Steigerung des Subjekt-Menſchlichen rauſchhaft erlebt, vielmehr iſt das Allumfaſſende, der unendliche Raum die große Einheit, in der alles ruht. Erfahrungswelt und Unendlichkeit ſchließen ſich nicht mehr aus, ſondern die Dinge ſind Symbole des Ewigen, gleichſam Verſteinerungen des Raumes, alſo nicht Stofflichkeiten, über die ſich der Raum wie eine durchſichtige Glocke wölbt, ſondern Raumverwirklichungen und daher den Geſetzen des Raumes unterworfen. Von dieſer beglückenden Erkenntnis einer geiſtigen Einheit und Ordnung des Weltganzen wird der Künſtler in ſeinen Werken immer von neuem Zeugnis ablegen. Er wird den Raum in der Logik und Ordnung ſeiner einfachſten Geſetze begreifen.

Betrachten wir nun noch einmal Cézannes Aquarelle, ſo empfinden wir, wie hier mit ſparſamen Strichen und Wiſchern das Gerüſt dieſer Raumkriſtalliſation, die wir Landſchaft nennen, feſtgelegt iſt. Die wenigen auf dem weißen Papier ſtehenden Pinſelzüge holen aus den Hebungen und Senkungen des Bodens, aus dem Gedächer der Häuſer und all den zufälligen Gegebenheiten da draußen, ja ſelbſt aus der zitternden Gelöſtheit der Baumkronen das Getürm und Geſchiebe kubiſcher Grundformen heraus und entwickeln aus ihnen und ihrer kontrapunktlichen Verknüpfung eine Muſik des Räumlichen, die von der Natur, die als Anregung diente, ganz befreit iſt, deren erdenferne Harmonie alſo oberhalb der gegenſtändlichen Bedeutung des Bildes ſchwebt, und die nun ganz die Konſequenz des oben ſkizzierten religiöſen Welterlebens iſt, indem ſie im Endlichen die Melodie des Unendlichen aufklingen läßt.

Cézanne war ſich gar nicht bewußt, eine umwälzende künſtleriſche Tat vollbracht zu haben. Er war kein Revolutionär, ſondern ein ſtiller Bourgeois, der zwar in ſeinem Bemühen den Gegenſatz zu der Kunſt ſeiner großen Zeitgenoſſen fühlte, aber ſich eigentlich eher für einen Reaktionär denn für einen Neuerer hielt, wenn er ſagte: „Ich habe aus dem Impreſſionismus etwas Solides und Dauerhaftes machen wollen, wie die Kunſt der Muſeen."

Viele haben die Oberflächenorganiſation ſeiner Bilder, die ornamentale Überſichtlichkeit ſeiner Kompoſition, das ſonore Spiel ſeiner Farbflecken aufgegriffen und nachgeahmt; nur wenige haben ihn in ſeinen letzten Abſichten verſtanden, haben aus dem gleichen Glauben, dem gleichen Allgefühl heraus ſein Werk fortgeſetzt und weitergeführt.

Derain und Vlaminck dürfen als die unmittelbarſten Nachfolger Cézannes angeſprochen werden, und zwar in dem ehrenvollen Sinne, daß ſie die bahnbrechenden Entdeckungen

des großen Meisters verständnisvoll und folgerichtig weiter entwickelten. Was bei Cézanne gleichsam verhüllt, von der Atmosphäre des Impressionismus umwittert, nur dem Tieferblickenden sichtbar wurde, das haben sie aus der materiellen Schönheit des Malerischen deutlicher herausgehoben, um solchergestalt einer verständnislosen und widerstreitenden Umwelt eindringlicher vor Augen zu führen, daß es nicht auf die dekorative Bewältigung der Bildfläche, sondern auf die absolute Gestaltung des Dreidimensionalen ankomme.

Ihre Landschaften haben nicht den überströmenden Reichtum, den Cézanne trotz methodischer Raumklärung den seinen erhalten konnte. Sie sind ein wenig kühler, strenger, man kann vielleicht sagen dogmatischer, weil sie eben bewußt darauf ausgehen, die raumdeutenden Elemente, die Streben und Achsen des Raumgerippes klarer, manchmal sogar nackt hervortreten zu lassen. Da die Raumgestaltung nicht mehr auf dem Umwege über die Lichtperspektive erreicht wird, so fällt der mit dieser ursächlich zusammenhängende Reichtum der Valeurs, die Tonalität ganz von selbst fort, und die malerischen Werte bleiben mehr und mehr hinter den raumbildenden zurück. Dadurch tritt das Gewürfelte, Geschichtete, Quaderhafte des Kubischen immer mehr ins Sichtbare, wodurch die Dinge im Vergleich zu ihrer natürlichen Erscheinung — da sie ja nur auf ihre Räumlichkeit hin gewertet werden — eine sehr vereinfachte aber sehr geschlossene Form erhalten. Um das an einem Beispiel klarer zu machen: Die Häusergruppen, die meist den Landschaften dieser Maler eingelagert sind, wirken so, als seien sie von Kinderhänden aus dem Baukasten genommen und hier hineingestellt worden. Darüber mag der oder jener lächeln: Mit dem Vergleich ist aber gesagt, daß die Häuser nicht als Erscheinungswert, als malerischer Reiz dem Farbengewebe des Bildes verwoben, sondern als feste selbständige Raumexistenzen der vom Künstler gewollten Ordnung eingefügt sind. Überdies sind sie ebenso symbolisch gemeint wie die Häuser aus dem Spielschrank unserer Jugend, und wie alles Vergängliche ein Gleichnis des Ewigen. Denn wie die Phantasie des Kindes die dürftigen Attrappen des Baukastens zärtlich mit vielfältigem Leben erfüllt, so erlebt hier der Künstler in den eindeutigen, von allen Besonderheiten abstrahierenden Gebilden seiner Werke alle Möglichkeiten der Wirklichkeit und gleichzeitig die unwirkliche, unvergängliche Form des „Dinges an sich".

Drängt es nun den Menschen immer mehr zu geistigen Entscheidungen, die jenseits der irdischen Zusammenhänge liegen, verlockt ihn der Ausblick in das unergründliche geheimnisvolle Reich des Übersinnlichen, nur noch in der höchsten und reinsten Sphäre methaphysischer Spekulation Erlösung zu suchen, so wird auch die letzte irdische Erinnerung verlöschen und an der Stelle, wo wir eben mit der Rührung des Heimgekehrten die Spielzeughäuser unserer Jugend entdeckten, werden wir eines Tages nur noch Würfel und Prismen finden, eine Druse sich türmender Kristalle als Sinnbild höchster kosmischer Gesetzlichkeit.

Anmerkung der Schriftleitung. Der hier mitgeteilte Beitrag ist das erste Kapitel einer Arbeit, die von Dr. P. E. Küppers in den kommenden Wochen unter dem Titel „Der Kubismus. Ein künstlerisches Formproblem unserer Zeit" im Verlag von Klinkhardt & Biermann erscheint. Die äußere Anlage des Bandes folgt den erfolgreichen Schriften von Landsberger „Impressionismus und Expressionismus" und von Georg Marzynski „Die Methode des Expressionismus". Er wird außer dem Text 40 Tafeln nach Hauptwerken des internationalen Kubismus enthalten (Preis ca. 12 Mark).

DER KUNSTSAMMLER

Von Sammelweſen und Kunſtereigniſſen

Das Kunſtmuſeum des Oberalten Peter Friedrich Röding und ſeine Verſteigerung im Jahre 1847

Ein Beitrag zur Geſchichte der öffentlichen und privaten Sammeltätigkeit in Hamburg

Mit 10 Abbildungen | *Von ALFRED ROHDE-Hamburg*

Der Anfang des 19. Jahrhunderts bedeutet eine Umwälzung auf dem Gebiete der Sammeltätigkeit: das Muſeum im modernen Sinne tritt in Erſcheinung. Die bedeutenden Metropolen Paris und London eilen voraus: das Britiſh Muſeum geht noch ins 18. Jahrhundert zurück, Paris erhält 1803 ſein Musée Napoléon, 1838 folgt London mit der National Galerie[1]. Damit ſterben die fürſtlichen Kunſtkammern aus. Zugleich hat die Sterbeſtunde für das Raritätenkabinett des privaten Sammlers geſchlagen; an die Stelle der Willkür des einzelnen tritt die ſtraffe Organiſation der Geſamtheit und das Verantwortungsgefühl eines Beauftragten, das dieſen zum Ankauf von Qualitätsware zwingt.

An der Schwelle dieſes Überganges ſteht in Hamburg ein Unternehmen, das Gefahr läuft, in Vergeſſenheit zu geraten, obwohl es — cum grano salis — die Grundlage der Sammeltätigkeit in Hamburg bildet. Am 14. April 1804 eröffnete der Oberalte Peter Friedrich Röding in der erſten Etage des Hauſes Steinſtraße 42 ein Kunſtmuſeum[2], 1805 ſiedelte es nach dem Artilleriezeughaus am Deichtorwall (Abb. 1) über, wo es am 11. September wiedereröffnet wurde. Während der Franzoſenzeit hatte Röding auf Anraten des franzöſiſchen Naturforſchers Cuvier die Seltenheiten eingepackt und verborgen gehalten und ſo die Sammlung über die ſchwierige Zeit der Beſetzung hinweggerettet[3]. Am Deichtorwall hat das Muſeum dann ſeine Tore dem Publikum geöffnet, bis die Auktion von 1847 nach Rödings Tode es in alle Winde zerflattern ließ. Wehmütig ſagt der Auktionskatalog, von Harzen[4] verfaßt: „Zum letztenmal wird nunmehr Rödings Muſeum dem Publikum geöffnet und dieſe ſeltene Vereinigung verſchiedenartigſter Gegenſtände, den Kunſtfleiß aller Völker und die entlegenſten Zeitepochen umfaſſend, ein unerſchöpfliches Feld der Betrachtung für den Wißbegierigen und den Kunſtfreund, eine Fundgrube für den Forſcher der Geſchichte der Sitten und der Erfindungen, der Technik und der Kunſt, wird zerſplittert werden; es iſt die letzte Samm-

[1] Vgl. Schloſſer, Schatzkammer, Wien 1918; Donath, Pſychologie des Kunſtſammelns, Berlin 1917.

[2] Die Literatur findet ſich im weſentlichen im Hamburger Schriftſtellerlexikon 1873, Bd. VI, S. 337 ff. zuſammengeſtellt. Außerdem ſiehe: Hamburger Nachrichten 1847, Nr. 113 u. 116, Heß, Hamburg, topographiſch, politiſch und hiſtoriſch, 2. Aufl., Hamburg 1811, Bd. II, S. 438, Zeitſchrift d. Ver. für Hbg. Geſch., Bd. II, S. 655, Jahresbericht des naturwiſſenſchaftl. Vereins, Jahrg. 1847.

[3] Wöchentl. Nachr. 1814, Nr. 128.

[4] Verzeichnis über das von weiland dem Herrn Oberalten P. F. Röding hinterlaſſene Kunſtmuſeum . . . welches am Montag . . . verſteigert wird. Hamburg 1847, S. IV.

lung dieser Art von vielen, deren Verlust der Patriot zu beklagen hat." Für Hamburg stirbt damit tatsächlich das Raritätenkabinett aus. An bedeutenden Sammlungen dieser Art waren vorausgegangen: Sammlung Cropp 1798, Sammlung Schultz 1820, Sammlung Beckmann 1824, Sammlung Kohlmeß 1833, Sammlung von Essen 1834. Das Charakteristikum aller dieser Sammlungen, die als die letzten Ausläufer der Kunstkammern des 16. und 17. Jahrhunderts anzusehen sind[1], besteht in der Vereinigung von naturwissenschaftlichen und ethnologischen Gegenständen mit solchen der Kunst und Technik. Die besondere Bedeutung der Rödingschen Sammlung besteht darin, daß hier zum erstenmal in Hamburg eine solche geschlossene Sammlung dem weiteren Publikum zugänglich gemacht wurde. Dem Museum in unserem Sinne wurde damit in Hamburg der Weg geebnet. Röding selbst hat sich in zwei „Museumsschriften"[2], wenn man diesen modernen Ausdruck hier anwenden darf, über die Beweggründe, die ihn zur öffentlichen Ausstellung bewogen haben, ausgesprochen und über die aufgestellten Gegenstände kurz berichtet. Sie sind beide in der Zeitschrift Hamburg und Altona 1804 abgedruckt. Er geht davon aus, daß die Naturgeschichte eine der wichtigsten und reichhaltigsten Wissenschaften und daher auch der wesentlichste Gegenstand des nützlichen Unterrichts sei. Aber selbst die schönsten Abbildungen geben doch nur einen unvollkommenen Begriff von den Dingen, da sie weder die Größe noch alle Teile, weder Form noch Glanz und Reichtum ganz darstellen können. Daher würde ein Liebhaber und Kenner nur durch das Anschauen von Sammlungen wirklicher Gegenstände der Natur volle Befriedigung haben. Diesen Genuß seinen Mitbürgern zu verschaffen, indem er seine in unermüdlicher Tätigkeit zusammengetragene Sammlung der Gesamtheit zugänglich machte, sei der wahre Zweck seines Kunstmuseums. Die Aufmunterung und der Beifall, den er durch sein „patriotisches" Unternehmen zu finden hoffte, ist ihm vollauf zu teil geworden: das Kunstmuseum hatte in seiner Zeit eine Bedeutung gewonnen, die den Namen Röding über seine Vaterstadt hinaustrug und das Museum zu einer „europäischen" Bedeutung gelangen ließ.

Röding selbst muß eine echte Sammlernatur gewesen sein, für den jedes Stück seiner Sammlung sein Stück Geschichte bedeutete. „Eine — ich darf es sagen — reichhaltige und bei einem Privatmann vielleicht seltene Sammlung dieser Art, die ich besitze," sagt er selbst einmal, „ist die Frucht eines dreißigjährigen (1804!) angestrengten, mit großem Kostenaufwand verbundenen Fleißes. Manche günstige Umstände und glückliche Zufälle, ohne welche oft auch die größte Mühe bei solchen Sammlungen unbelohnt bleibt, haben zu ihrer Bereicherung beigetragen." Als unerschöpflich wird seine Gefälligkeit in Mitteilungen seiner Sammlung hingestellt, unverwüstlich sein heiterer Sinn genannt.

Über seine Lebensdaten gibt ein kurzer Nekrolog in den Hamburger Nachrichten Auskunft, der fast wörtlich auch ins Hamburger Schriftstellerlexikon übergegangen ist[3].

---

[1] Donath a. a. O. und für die Sammeltätigkeit in Hamburg bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts. Museographia oder Anleitung zum rechten Begriff und nützlichen Anlegung der Museorum oder Raritäten-Kammern von C. F. Neickelio, Leipzig und Breslau 1727. Einige Sammlungen vom Anfang des 19. Jahrhunderts werden erwähnt von Hofrat Bernhard Meyer, Reiseskizzen, Frankfurt 1831, S. 97 f.

[2] Röding, Museum für Gegenstände der Natur und Kunst in den wöchentl. Nachr. 1804, Nr. 19 und Hamburg und Altona 1804, Bd. I, S. 307—309; Röding, Nähere Anzeige über das von mir aufgestellte Museum für Gegenstände der Natur und Kunst im Hamburger Adreß-Comtoir Nachrichten 1804, Nr. 50 und Hamburg und Altona 1804, Bd. III, S. 61—65. Die letztere Schrift scheint auch im Separatdruck gleichsam als Flugschrift oder kurz orientierender Führer erschienen zu sein.

[3] Gem. Nachrichten 1846, Nr. 152 und Schriftstellerlexikon 1873 a. a. O.

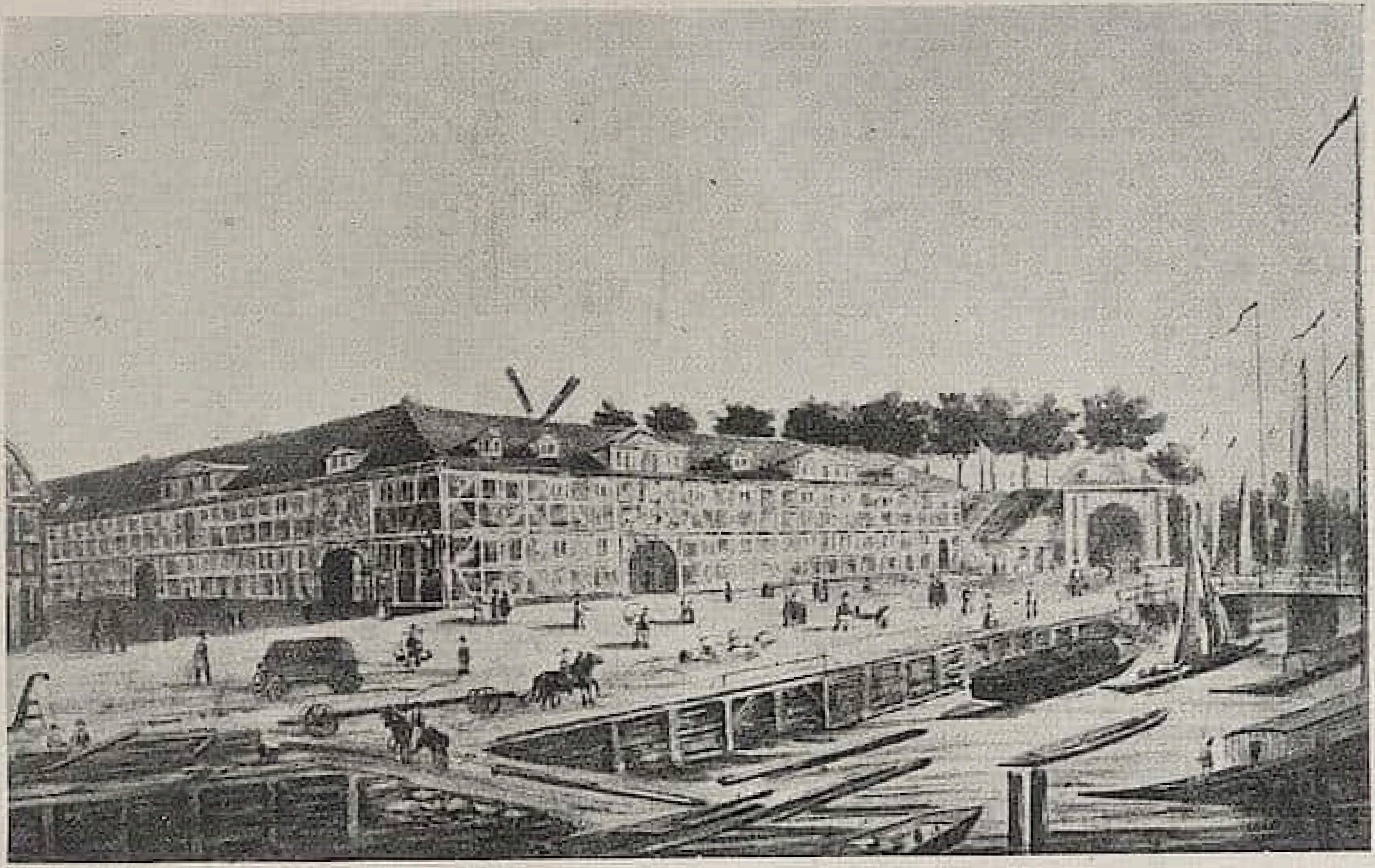


Abb. 1. Museum Röding. Der Bauhof mit dem Museum im Hintergrund.

Er wurde 1767 als der jüngste Sohn des Schullehrers Joh. Hinr. Röding geboren. Sein eigentlicher Beruf war Kaufmann. Schon 25jährig wählte ihn die Bürgerschaft als Bürger zum Mehleinkauf, später an die Akzise, 1802 wurde er Mitglied des Kirchenkollegiums von St. Catharinen, 1814 Hauptmann der Bürgerwehr, 1819 Sechziger, 1820 Krankenhausvorsteher, 1837 Oberalter. Er war dreimal verheiratet; seine zweite Frau war eine Tochter des Physikus Dr. Fr. Ludw. Cropp. Fast 79jährig starb Röding im Jahre 1846. Röding besaß während seines ganzen langen Lebens das lebhafteste Interesse an allen Bestrebungen, die Kunst und Wissenschaften innerhalb seiner Vaterstadt zu heben suchten. So beteiligte er sich lebhaft am Schullehrerverein, er war eines der ältesten Mitglieder der patriotischen Gesellschaft. Er gab die Anregung zur Gründung des Vereins für Hamburgische Geschichte, und die Gründung dieses Vereins fand in seinem Hause statt. So dürfen wir annehmen, daß er mit allen wissenschaftlich interessierten und schaffenden Männern Hamburgs in engster Berührung lebte. Daß sein Museum ein in wissenschaftlichen Kreisen ernstgenommenes und gepriesenes Unternehmen war — wenngleich es auch nicht an Verdächtigungen und Anfeindungen fehlte — das dürfen wir ohne weiteres annehmen, wenn wir bedenken, daß z. B. der Naturforscher- und Ärztebericht vom Jahre 1830[1] immer wieder auf den wissenschaftlichen Wert dieses Museums hinweist, und daß es auch in Reiseberichten Auswärtiger Erwähnung findet[2].

Das Museum befand sich nach seinem ersten Umzug aus der Steinstraße im Artillerie-Zeughaus, d. h. in jenem Teil des Bauhofes am Deichtor, der nach dem Wall hin gelegen ist; der Eingang befand sich zwischen „Mühle und Deichtor" und war nach Heß' Überlieferung „leicht zu finden"[3]. Auf Hamburger Stadtplänen aus der Zeit von 1820

[1] Bartels u. Fricke, Bericht über die Vers. deutscher Naturforscher u. Ärzte. Hamburg 1831.

[2] Meyer a. a. O. S. 97. Hoffmann in den wöchentlichen Nachr. 1814, Nr. 128.

[3] Heß, a. a. O. S. 438. Auf der Abb. 1 ist die Mühle hinter dem Bauhof am Wall noch zu sehen, ebenso das Deichtor rechts.

bis 1847[1] findet man hin und wieder hier auch den Vermerk „Rödings Museum" (Abb. 2).

In zwei ineinander gehenden Sälen von je 100 Fuß Länge und 27 Fuß Breite war die ganze Sammlung aufgestellt[2]. Die allgemeine Einteilung war dieselbe wie in dem ursprünglichen Hause der Steinstraße, das allerdings bedeutend kleiner war (das eine Zimmer maß nur 50 Fuß Länge und 20 Fuß Breite). Der erste Saal barg die Naturalien. Hier waren alle Klassen des Tierreichs vertreten, „systematisch nach der 13. Ausgabe des Linnéschen Systems geordnet". An einer Wand stand ein großer Schrank mit Präparaten (1804 schon über 70) des menschlichen Körpers, ferner eine Entwicklung menschlicher Embrionen von der Größe einer Linse bis zur Geburtsreife. Säugetiere waren teils in Weingeist, teils ausgestopft „an schicklichen Stellen verteilt". Es folgten die Amphibien, worunter die Haut der Riesenschlange von 21 Fuß besonders hervorgehoben wird, die Vögel waren schon 1804 mit über 500 Exemplaren vertreten, sie „zogen durch ihr prächtiges Gefieder ganz vorzüglich die Augen des Beobachters auf sich". Fische aus allen Meeren und Flüssen waren vertreten. Auf 32 Fuß langen Tischen standen in Rahmen unter Glas Land- und Wasserinsekten und „reizten das Auge durch ihren, menschlicher Nachahmung unerreichbaren Farbenschmelz und ihre zum Teil wunderbare Bildung". Auf einem anderen Tische stand die reiche Conchyliensammlung, die schon 1804 über 8000 Nummern hatte, hier wurde „kein Stück von Rang" vermißt. Dazu kamen Korallen, Schwämme und andere Seetiere. Eine vollständige Mineraliensammlung war nach Blumenbachs Handbuch der Naturgeschichte geordnet und schloß sich hier an. „Wenngleich", schreibt Röding, „die meisten Gegenstände durch ihre eigentümliche Schönheit oder durch ihre Merkwürdigkeit das Auge des Beschauers schon fesseln, so habe ich mich doch bemüht, durch die strengste Ordnung und durch eine gefällige Aufstellung den Überblick zu erleichtern." Im zweiten Saal, der die gleiche Größe hatte, befanden sich die Kunstsachen. Eine reiche Kupferstichsammlung[3] besaß Blätter von Israel von Meckenem, Schongauer, Dürer, Aldegrever, Beham, Cranach, Lucas von Leyden, von neueren Meistern Chodowiecki, Diedrich u. a. Eine Hamburgensienabteilung besaß schon 1804 über 800 Handzeichnungen und Kupferstiche, darunter 30 Grundrisse der Stadt, dazu eine vollständige Hamburgische Münzsammlung[4]. Über die weiteren Kunstgegenstände gibt der Versteigerungskatalog von 1847 die beste Auskunft, da waren alle Materien des Kunstgewerbes vertreten: Glas, Ton, Stein, Holz, Metalle, dazu kam noch eine große ethnologische Abteilung.

Aus diesem kurzen Bild, das wir uns aus Aufzeichnungen Rödings und aus Berichten von Zeitgenossen machen können, gewinnen wir den Eindruck, daß hier tatsächlich von einem Manne Gewaltiges geschaffen war. „Weder Beiträge, Vermächtnisse, noch sonstige Unterstützungen, nicht einmal Anrühmung, die doch sonst selbst der anerkanntesten Wertlosigkeit von jeder Gattung so leicht zu erhalten steht, ist diesem verdienstlichen uneigennützigen Unternehmen geworden[5]." Röding gibt selbst zu, daß glückliche Zufälle und günstige Umstände seine Sammeltätigkeit — wie ja wohl bei jedem Sammler — begleitet hätten. So konnte er im Jahre 1798 die reichhaltige Kunst- und Naturalien-

---

[1] Z. B. Hamburger Stadtplan von Leop. Meyer und Plan von Brunarius, Paris 1841.

[2] Über die Aufstellung vergleiche die erwähnte Schrift Rödings in Hamburg und Altona a. a. O.

[3] Verzeichnis der aus dem Nachlasse des . . . Oberalten Röding herrührenden reichen Sammlung von Kupferstichen, Radierungen, Holzschnitten und Handzeichnungen, Hamburg 1847.

[4] Verzeichnis der von weiland Herrn Oberalten Röding hinterlassenen Sammlung Hamburgischer Münzen etc., Hamburg 1847.

[5] Heß a. a. O. S. 438.

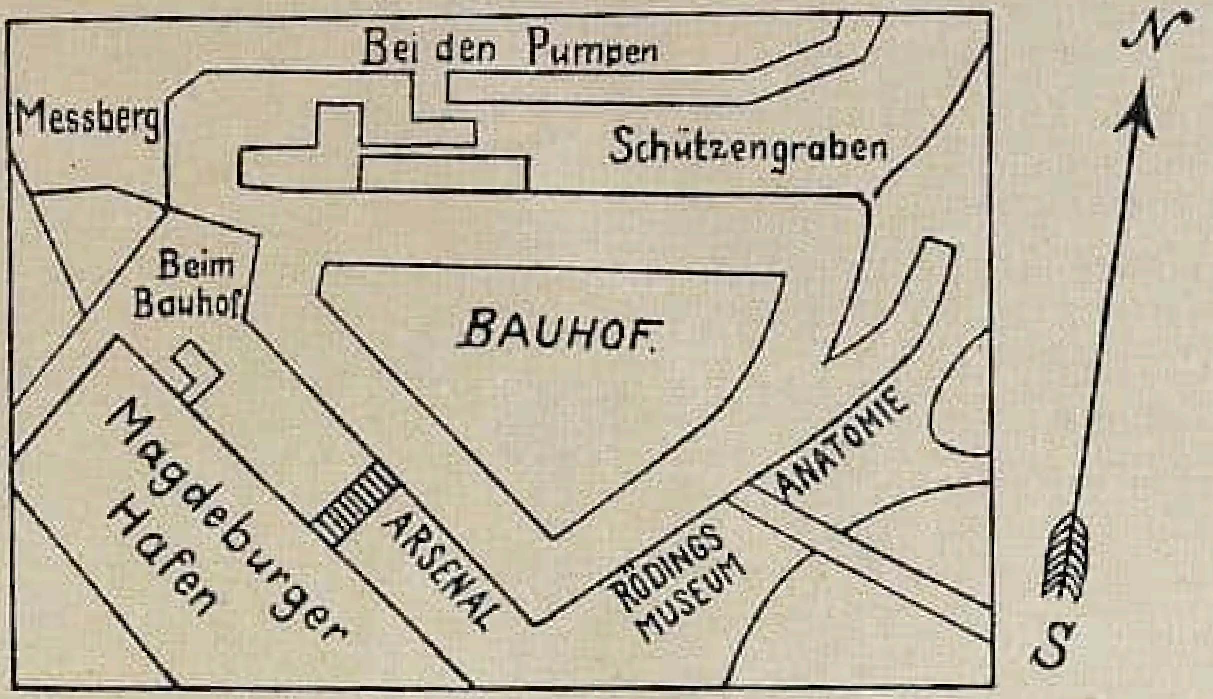


Abb. 2. Lageplan des Muſeums Röding nach einem Hamburger Stadtplan vom Jahre 1841.

ſammlung ſeines Schwiegervaters, des Phyſikus Cropp[1], zum großen Teil mit 1221 Nummern erwerben. Obwohl ſeine eigene Sammeltätigkeit bis in die ſiebziger Jahre zurückreicht, dürfen wir doch wohl annehmen, daß dieſer Zuwachs in ihm den Gedanken heranreifen ließ, ſein kleines Muſeum, das für einen Privatmann dadurch faſt zu groß wurde, der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Nach dem erhaltenen Auktionskatalog der Bibliothek des Vereins für Hamb. Geſchichte, der dadurch beſonders intereſſant und wertvoll iſt, daß er aus Rödings Beſitz ſtammt und von dieſem bei jedem Stück der Preis und der Käufer notiert ſind, war dieſe Sammlung im weſentlichen naturwiſſenſchaftlich orientiert. Nur eine kleine Abteilung von 392 Nummern überſchreibt ſich „Geräthe, Waffen und Kunſtſachen". Röding tritt in dieſer Abteilung, die uns hier vor allem intereſſiert, 58mal als Käufer auf. Neben ihm finden ſich als namhafte Käufer die Sammler Schulz und Kohlmeß, wobei ſich bei einzelnen Sammlern ein beſonderes Intereſſe für beſondere Techniken und Materialien herausleſen läßt, ſo z. B. kauft Kohlmeß faſt alle Bernſteinarbeiten der Sammlung Cropp. In das Exemplar des Vereins für Hamb. Geſchichte — der Katalog iſt übrigens von Röding ſelbſt zuſammengeſtellt — iſt am Schluß eine ſaubere Abrechnung Rödings hineingeklebt, aus der zu erſehen iſt, daß er für die 1221 Nummern im ganzen 1335 Mk. Cur. 2 Gr. ausgegeben hat oder wie hinzugefügt iſt, daß er mit 28 % am Geſamtertrag von 4775 Mk. Cur. 2 Gr. beteiligt iſt. Das eigentliche Plenum der Sammlung Röding, beſonders aber die naturwiſſenſchaftlichen Gegenſtände, ſtammt daher, wie die handſchriftlichen Notizen des erwähnten Kataloges zeigen, aus dem Vermächtnis des Phyſikus Cropp. Röding iſt von da ab an allen Hamburger Kunſtauktionen beteiligt. Die Sammlung Schultz (1820)[2] und die Sammlung Beckmann (1824)[3] hat er ſelbſt katalogiſiert, für die Sammlung Kohlmeß, die 1833 durch Joh. Noodt, Hohe Bleichen 210, verſteigert wurde[4], will ſich „Herr Friedrich Röding, der geachtete Beſitzer des wohlbekannten Muſeums für Kunſt und

[1] Schriftſtellerlexikon Bd. I, S. 603.

[2] Verzeichnis der Naturalien- und Kunſtſachen des Verſtorbenen Herrn Doctor E. Chr. Schultz . . . Hamburg 1820.

[3] Catalogue d'une collection très précieuse, aussi rare que etc. . . . de feu Ms. le docteur Beckmann . . . Hamburg 1824.

[4] Verzeichnis von dem faſt alle Zweige der ſchaffenden Kunſt wie Naturgeſchichtl. Gegenſtände umfaſſenden Kunſtnachlaſſe des verſtorbenen Herrn Aug. Conr. Kohlmeß . . . Hamburg 1833.

Naturgegenstände, hieselbst auch der Ausrichtung von Ankaufsaufträgen freundlichst unterziehen".

Es kann nicht unsere Aufgabe sein, den Ankauf jedes einzelnen Stückes des Museum Röding nachzuweisen, das wird sich auch heute nicht mehr durchführen lassen, zumal die Beschreibungen der einzelnen Gegenstände, wie sie der Katalog gibt, nicht so struktiv sind, daß man sich immer diesen ganz vorstellen kann. So mag — durch Zufall begünstigt — nur einiges herausgegriffen werden.

Ein „Cavalier und Dame in Unterhaltung, Anno 1644, Glasmalerei in Grau, oval, 6 und 8 Zoll"[1] stammt aus der Sammlung Schultz[2]. „Vier blühende Tazettenzwiebeln in einem flachen Gefäße aus Elfenbein schön geschnitzt und coloriert"[3] stammt aus derselben Sammlung[4]. Ein Glasgemälde, „Landschaft von Svanevelt in Schwarz"[5], stammt aus einer von Harzen vorgenommenen Versteigerung im Jahre 1830[6]. Eine Wachsbossierung (Abb. 3 u. 4), die uns weiter unten noch beschäftigen wird, darstellend einen „trunkenen Silen, von Centauren, Faunen und Nymphen geleitet, Hautrelief in Form eines Kruges, 8 Zoll"[7], stammt aus derselben Auktion[8]. Ebenda erwirbt er einen „englischen Gruß, ovales Basrelief in Elfenbein, H. 5 Zoll, in schwarzem Rahmen"[9]. Eine andere Wachsbossierung, „Judith und Holofernes"[10], kauft Röding aus der Sammlung Kohlmeß[11]. Vermutlich ist auch die chinesische Göttin Kuanin, Figur aus weißem Porzellan, identisch mit der von Röding[12]. Über die Sammlung von Essen, versteigert 1834 durch den schon erwähnten Makler Noodt, besitzt das Museum für Kunst und Gewerbe einen Katalog[13] mit handschriftlichen Notizen aus der Zeit, der Röding an drei Stellen als Käufer angibt. Einen Dosendeckel, mit Silber inkrustiert, kauft er für 12 Gr.[14], drei Elfenbeinschnitzereien: Das Osterlamm, Christus auf Gethsemane und die Geißelung[15] erhält er für 21 Mk. Cur. Das Osterlamm findet sich im Katalog Röding wieder unter 678 (das Abendmahl Christi); Christus auf Gethsemane unter 679 (Christus auf dem Ölberg), während die Geißelung nicht anzutreffen ist. Zwei Elfenbeinstücke, die von Essen erst wenige Jahre zuvor auf der Auktion von 1830 von Harzen gekauft hatte[16], das erste Amor, die Omphale dem Herkules zuführend, das zweite Herkules, neben der stehenden Göttin am Spinnrocken sitzend, darstellend[17], kauft Röding für 17 Mk. Cur., wenngleich auch diese Stücke bei der Auktion Röding nicht mehr nachzuweisen sind.

---

[1] Catalog Röding Nr. 177.
[2] Catalog Schultz Nr. 45.
[3] Catalog Röding Nr. 698.
[4] Catalog Schultz Nr. 163.
[5] Catalog Röding Nr. 178.
[6] Verzeichnis über ein bekanntes hiesiges Cabinet von Kunstsachen und Curiositäten . . . Hamburg 1830, Catalog Nr. 76.
[7] Catalog Röding Nr. 53.
[8] Catalog Harzen 1830, Nr. 93.
[9] Catalog Röding Nr. 689, Catalog Harzen 1830, Nr. 145.
[10] Catalog Röding Nr. 52.
[11] Catalog Kohlmeß Nr. 2409. Eine Wachsbossierung mit derselben Darstellung, aber größer, kaufte Röding schon aus dem Nachlaß Cropps, sie ist jedoch 1847 nicht mehr vorhanden, man sieht mehrfach, daß Röding Sachen, die ihm anscheinend nicht gefallen, abstößt und so versucht, seine Sammlung qualitativ auf eine gewisse Höhe zu bringen.
[12] Catalog Röding Nr. 130, Catalog Kohlmeß Nr. 5445.
[13] Verzeichnis von der ersten Abteilung des Kunstnachlasses von dem verstorbenen Herrn von Essen . . . Hamburg 1834.
[14] Catalog von Essen Nr. 62.
[15] Catalog von Essen Nr. 64/65.
[16] Catalog Harzen 1830, Nr. 146.
[17] Catalog von Essen, Nr. 74/75.

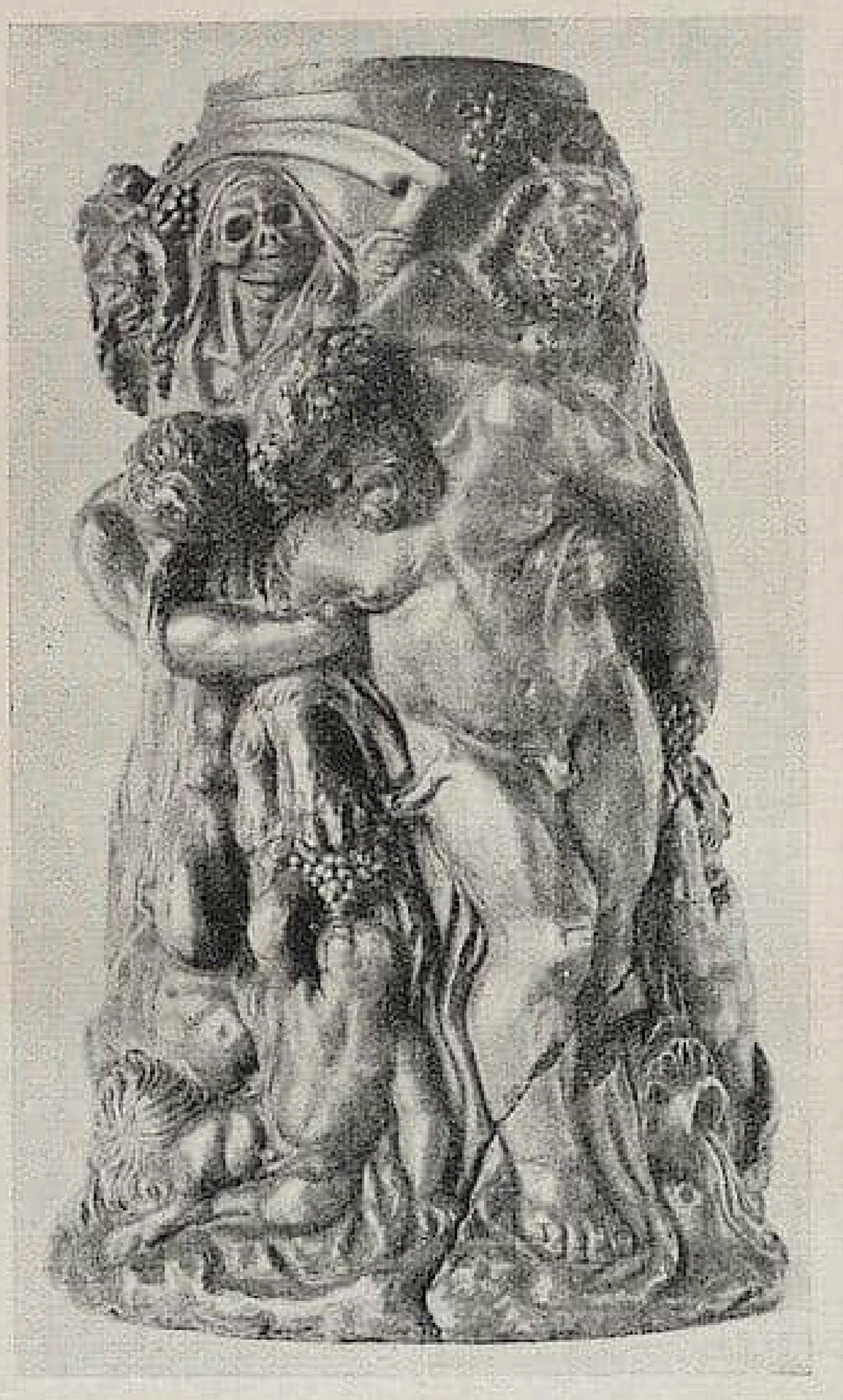


Abb. 3. Muſeum Röding, Nr. 53, Vorderanſicht. Der trunkene Silen, von Centauren, Faunen und Nymphen geleitet. Hautrelief in Form eines Kruges. Jetzt Muſeum für Kunſt und Gewerbe, Hamburg.

Abb. 4. Muſeum Röding, Nr. 8, Rückenanſicht. Der trunkene Silen, von Centauren, Faunen und Nymphen geleitet. Hautrelief in Form eines Kruges. Jetzt Muſeum für Kunſt und Gewerbe, Hamburg.

Diese wenigen herausgegriffenen Beispiele, die sich bei eingehendem Studium der wenigen erhaltenen Auktionskataloge wohl noch leicht erweitern ließen, zeigen, daß Röding keine Gelegenheit aus der Hand ließ, um sein Museum durch Neuankäufe zu bereichern. An den Sammlungen seiner Mitbürger hatte er die regsten Interessen, und seine Erfahrungen in bezug auf Katalogisierung und Ordnung eines Kunstkabinetts mag man gern verwertet haben, weshalb ihm die Herausgabe mancher Auktionskataloge überlassen wurde.

War Röding sich über den pädagogischen Wert seiner Anstalt voll bewußt, so mußte ihn schon bei Lebzeiten die Frage beschäftigen, wie er diese Anstalt, die seine ideale Lebensaufgabe war, seiner Vaterstadt nach seinem Tode erhalten konnte. Schon 1831 schreibt Oken in seiner Isis[1]: „man spricht auch davon, daß die Stadt willens sei, dieses Museum nach dem Beispiel von Frankfurt und früher von Bremen gegen einen lebenslänglichen Gehalt zu erwerben und es sowohl dem Unterrichte als der allgemeinen Bildung zu öffnen". So müssen also schon am Anfang der dreißiger Jahre Verhandlungen, die zur Verstaatlichung strebten, in die Wege geleitet sein. Ob und woran sie gescheitert sind, welche Schritte unternommen wurden, das wissen wir nicht. Tatsache ist nur, daß dieser Plan nie zur Wirklichkeit wurde. Öffentlich trat dieser Plan der Verstaatlichung des Museums erst nach Rödings Tode wieder in Erscheinung. Besonders warm tritt ein Einsender E. in den vaterstädtischen Blättern der Hamburger Nachrichten 1847, Nr. 113 dafür ein. Das Eingesandt ist für uns nicht uninteressant, weil es in gewisser Weise neuzeitige Erinnerungen weckt: „während eine Menge Leute sich die Finger wund schreiben, um uns zur Gründung einer Universität zu vermögen (1847!), während die bedeutenden, zu solchen Unternehmungen erforderlichen Geldmittel aus der Liberalität und dem mäcenatischen Sinne unserer reichen Leute flüssig gemacht werden, — indem man billig genug ist, dem erschöpften Staate für diesen Zweck nichts zuzumuten — geht sichtlich vor unseren weitgeöffneten Hamburger Augen vorab ein großes Stück Universität verloren, und kein Verein rührt sich, kein Universitätsprojektant erhebt seine Stimme, kein Mäzenaten-Subskriptionsbogen wird in Circulation gesetzt! Es handelt sich um Peter Friedrich Röding's hinterlassenes Kunstmuseum, über welches der Auktionscatalog erschienen ist, und dessen Kunstschätze nunmehr die sogenannte Judenbörse zu zieren oder in die Kleidersellerei hineinzufahren bestimmt scheinen. Am 31. Mai geht die Versteigerung los, und die Vaterstädtischen Blätter haben wohl die Pflicht auf sich, unsere Patrioten auf einen bevorstehenden Hamburger Verlust aufmerksam zu machen." Er weist auf den Nutzen und Wert dieser Anstalt als wissenschaftliches Institut, als Stätte der Erweckung des Sinnes für Naturwissenschaften und Kunst im weiten Kreis hin, schildert kurz die Bedeutung für den Einheimischen und den Fremden, zitiert den Ruf dieses Museums innerhalb Deutschlands, ja innerhalb Europas, und schließt wehmütig und für seine Absicht und sein Hoffen verzweifelnd: „Und sollte denn nun wirklich der wissenschaftliche Anlauf, den unsere Stadt, den letzten Wortergüssen nach, zu nehmen entschlossen scheint, so wenig zur Nutzanwendung gedeihen können, daß die auf den 31. Mai angesetzte Auktion wirklich vor sich gehen muß, daß man sich wieder überzeugen soll, daß es sich hier nur um Phrasen handelt?" Und noch eine andere, bedeutendere Stimme erhob sich: die des Prof. Chr. Petersen vom akademischen Gymnasium[2].

(Schluß folgt.)

[1] Okens Isis, 1831, Heft 8, Sp. 800/801.
[2] Hamburger Nachrichten 1847, Nr. 116.

Die Zeit und der Markt

Kunstpolitik

Das Luxussteuergesetz

Der Reichstag hat in seiner Sitzung vom 30. Juli 1920 die von der Nationalversammlung am 24. Dezember 1919 beschlossene Luxussteuer von 15% auf Originalwerke der Plastik, Malerei und Graphik bei unmittelbarem Verkauf vom Künstler an den Kunstfreund mit Wirkung vom 1. Januar 1920 an aufgehoben und somit selbst zu erkennen gegeben, daß die Frage der Besteuerung von Kunstwerken trotz der Debatten in der ehemaligen Nationalversammlung dringend der Revision bedarf. So wie die Dinge jetzt liegen, kann das Gesetz aber auch nicht bestehen bleiben, denn es bedeutet den sicheren Ruin der Händler moderner Kunst, die doch in gewissem Sinne als Pioniere der Kunst zu gelten haben. Wenn auch die Frankfurter Zeitung schreibt, daß „nunmehr den berechtigten Interessen der Künstlerschaft in vollem Maße Rechnung getragen" sei, so halten wir dies für einen gewaltigen Irrtum. Wer macht die Propaganda für den Künstler? Wer zeigt seine neuesten Schöpfungen in den verschiedensten Städten? Der Künstler findet nur schwer den Weg zum Publikum und wird durch diese Maßnahmen, die dem Händler eine Luxussteuer von 15% aufbürdet, ihn also vom Markte verdrängt, bestenfalls bis zur Lokalgröße gedeihen. Die Abwicklung der Geschäfte, die den meisten Künstlern zuwider ist, und von der sie größtenteils nichts verstehen, behindert sie im ungestörten Schaffen und bringt eine Unruhe in die Ateliers, die gerade von diesen Oasen des Weltgetriebes ferngehalten werden müßte. Aber auch den Kunstvereinen und Kunstausstellungen soll Steuerbefreiung für die von ihnen erzielten Einnahmen aus dem Verkauf von Kunstwerken nicht gewährt werden! Mithin sind dem Künstler sämtliche Kanäle verstopft, wodurch er aufs empfindlichste geschädigt, der Handel und das Ausstellungswesen aber völlig ruiniert wird. Das Luxussteuergesetz bedeutet daher trotz seiner Abänderung durch den Reichstag die Erdrosselung unserer Kunst und kann von ungeahnten Folgen für unser gesamtes Kulturleben werden. Gibt es denn keine einsichtsvollen Gesetzgeber mehr in der deutschen Republik, die erkennen, daß der materielle Gewinn an Steuereinnahmen in gar keinem Verhältnis zu der ungeheuren Gefahr an geistiger Verarmung steht, der wir ohne schleunige gründliche Änderung des gesamten Luxussteuergesetzes rettungslos verfallen müssen?

Sch.

Sammlungen

Hamburger Kunsthalle

Durch das Vermächtnis von Frau Dr. Troplowitz ist unsere an Franzosen so arme Sammlung wesentlich bereichert worden. An erster Stelle steht Corots „La femme à la rose" (im Katalog von Alfred Robaullt unter Nr. 1421 als La femme assise aufgeführt). Das in den sechziger Jahren entstandene Bild zeigt den Figurenmaler Corot in seinem vollsten Glanz. Wie aus bräunlichen und grünen Tönen das Weiß des Hemdes und der volle Nacken der jungen Frau auftauchen, ist von hinreißender Schönheit. Die Rose, die sie mit der rechten Hand an die Brust drückt, die lang herunterhängende Koralle im Ohr und die matten Fleischtöne bringen einen lebendigeren Klang in die bedeckte Harmonie. Corot war bisher nur mit einer Flußlandschaft in der Kunsthalle vertreten; in Hamburger Privatbesitz befindet sich das schöne Bild eines Mönchs von Corot, sollte, wie zu wünschen ist, auch dieses einst der Kunsthalle zufallen, so wäre Corot als Figurenmaler in keiner öffentlichen Sammlung Deutschlands so gut wie in Hamburg vertreten.

Von Renoir ist ein Blumenstilleben von 1881 dazugekommen. Aus dem blauen Steinkrug wachsen weiße, gelbliche, rosa und dunkelrote Rosen und schwere gefüllte Ranunkeln auf, in den tiefblauen Blüten rechts klingt das Blau der Vase noch einmal an. Noch bedeutender ist das Bildnis der Madame Lériaux (1882). Das schimmernde Blau-Gelb im Vorhang von einem unwirklichen perlmutterfarbenen Ton, der lachsfarbene Hintergrund, erdbeerfarbene Töne im Polsterstuhl und das Gewoge von Weiß, Rosa und Blau im Kleid bilden eine wundervolle Einheit mit dem emailartigen Glanz des Puppengesichtes und den ruhig im Schoß verschränkten Händen der jungen Frau. Renoir war bisher in der Kunsthalle nur durch die lebensgroße „Reiterin im Bois de Boulogne" (1873) vertreten, das Bild von Frau Lériaux wirkt in vielem „renoirhafter". — Sisleys „Seineufer" (1879) ist in seinen malerischen Werten, im Zusammenklang von Blau, Gelb-Grün und duftigem Weiß bedeutender als unser „Kornfeld" (1873). Picassos bekannte „Absinthtrinkerin" fällt in ihrer schwermütigen Linienführung aus dem Gesamtcharakter der Sammlung Troplowitz heraus, die vor dem Expressionismus Halt gemacht hat.

Liebermanns „Eva" von 1883 (von Dr. Troplowitz aus der Sammlung Eugen Kalkmann, Hamburg, erworben) bringt in ihrem farbigen

Reichtum und ihrer ungewöhnlichen duftigen Schönheit in unſere an Bildern Liebermanns überreiche Sammlung eine neue Note. Dagegen erhebt ſich Leibls „Bäuerin" trotz des ergreifenden Ausdrucks im durchfurchten Geſicht und in den verarbeiteten Händen nicht über den Rang einer bedeutenden naturaliſtiſchen Studie. — In Trübners „Starnberger See" (1911) ſteht das Geranienbeet im Vordergrund hart gegen das Grün des Raſens. Das Bild verblaßt gegenüber den maleriſchen Werten unſerer Trübner-Landſchaften: Chiemſee (1874), Zimmerplatz (1876) und Ausſicht von Kloſter Seeon (1892). — Slevogt, der bisher in der Kunſthalle nur als Bildnismaler vertreten war (Bürgermeiſter O'Swald von 1905 und Profeſſor Karl Voll von 1911), iſt durch ein Waldbild von 1902 und ein Hamburger Straßenbild: Fleet beim Hopfenmarkt von 1905 mehr der Zahl als der Bedeutung nach geſtiegen.

Dr. Troplowitz, der auch am Schaffen der jungen Hamburger Künſtler: Ahlers-Heſtermann, Fritz Friedrich, Anita Rée und des gefallenen Franz Nölken regen Anteil genommen hat, hat bei ſeiner Sammlung der Gedanke an die Kunſthalle geleitet. Als der tatkräftige Mann vor einigen Jahren plötzlich aus dem Leben geriſſen wurde, hat ſeine Witwe in ſeinem Sinne weiter geſammelt, nach ihrem vor einigen Wochen erfolgten Tod ſind die Bilder der Kunſthalle zugefallen.

Als Vermächtnis von Herrn und Frau Senator Heidmann iſt die Kunſthalle in den Beſitz einer Landſchaft am Thuner See von Hodler gekommen. Das Bild iſt in ſeinem Aufbau und in dem durchſichtigen Blau-Grün und weichen Grau von ungewöhnlicher Schönheit. Auch als verbindendes Glied zwiſchen Impreſſionismus und der Kunſt unſerer Zeit iſt es beſonders wertvoll.

Die bedeutendſte der Neuerwerbungen von 1920 iſt E. L. Kirchners prachtvoller „Blick aus dem Fenſter" mit der ſteil abfallenden Eiſenbahnbrücke; ein bläuliches Roſa und ein lichtes Gelb ergeben einen pikanten, für Kirchner ſehr charakteriſtiſchen Zuſammenklang. Heckel iſt durch eine ſchöne „Parklandſchaft" von 1913 (Leihgabe aus Privatbeſitz) würdiger vertreten als durch die „Aufziehenden Wolken" (Leihgabe). Da die Kunſthalle weder Bilder von Otto Mueller noch von Heckel beſitzt (die beiden ausgeſtellten ſind wie geſagt Leihgaben), wäre es wertvoller geweſen, unſeren Beſitz an Bildern von Nolde und Schmidt-Rottluff durch den Kreis der einſtigen „Brücke"-Mitglieder zu ergänzen, als durch Eberz' ſüßlichen „Garten" und Céſar Kleins unbedeutende „Massa maritima" in unſeren Expreſſioniſten-Saal eine falſche Note hineinzubringen.

Roſa Schapire.

Das Brühler Schloß

wird als Staatsbeſitz erhalten bleiben und wahrſcheinlich ein Muſeum für Heimatkunde aufnehmen. Gegenwärtig beherbergt die ehemals kurfürſtliche Sommerreſidenz eine Ausſtellung für Natur und Kunſt, Gewerbe und Geſchichte der Stadt Brühl, die Anfang September eröffnet wurde.

Gründung eines Muſeums in Jeruſalem

Eine der erſten Taten Sir Herbert Samuels, des neuen engliſchen „High Commissioner" für Jeruſalem iſt die Gründung eines archäologiſchen Inſtituts geweſen, dem ein Muſeum für paläſtinenſiſche Kunſt und Geſchichte angegliedert werden ſoll. W.

New York

Durch den kürzlich erfolgten Tod des Multimillionärs William K. Vanderbilt wird das Metropolitan Muſeum in den Beſitz einiger bedeutender Gemälde gelangen, die der Verſtorbene ihm als Erbe hinterlaſſen hat. Die wichtigſten derſelben ſind: Rembrandts „Alter Mann mit edelſteingeſchmücktem Turban"; Holbeins „Lady Guilford"; Pieter de Hoochs „Hofſzene"; Gainsboroughs „Mrs. Elliot"; Reynolds „Colonel Coussmaker"; Bouchers „Toilette der Venus"; Greuzes „Danae"; eine Landſchaft von Cuyp; eine Marine von W. van der Velde. F.

Ausſtellungen

Expreſſioniſtenſchau in Scheveningen und Arnhem

Die für Scheveningen geplante Internationale Ausſtellung expreſſioniſtiſcher Kunſt kam nicht zuſtande, da franzöſiſche Maler, auf die man nicht verzichten konnte, ihre Beteiligung ablehnten, wenn auch Deutſche aufgefordert würden. Als Erſatz wurden in einer Umgebung von gleichgültigen Abmalereien Kollektionen gezeigt von A. Vosmaer (Holland) und Max Pechſtein. Vosmaers geſchmackvolle, aber geſtaltloſe Farbenſpiele ſind durchaus Impreſſionismus. Ob Max Pechſtein den Reſpekt der Holländer vor neuer deutſcher Kunſt vermehrt hat, ſei dahingeſtellt. Die Preiſe, die für ſeine Bilder angegeben waren (wie in Holland üblich im Katalog), wurden allgemein als ein Verſuch aufgefaßt, die Konjunktur in Holland recht gründlich auszunutzen und haben wie alle ſolche leider ſehr häufigen Verſuche ſehr verſtimmt. Ich enthalte mich jedes Urteils und ſtelle nur feſt, daß der Katalog für Bilder Pechſteins bis zu 7500 holländiſche Gulden verlangte. Damit vergleiche

ich die Preise, die zur gleichen Zeit französische, russische, holländische, belgische, ungarische, norwegische und finnische Künstler für ihre Arbeiten auf der Ausstellung der „Section d'or" in Arnhem angaben. Diese Preise waren in Francs angesetzt und überstiegen mit Ausnahme eines Bildes von Gontscharowa nicht die Höhe von 3000 frs.!! Und das waren Gemälde von Gleizes (500 frs.), Larionow, Marcoussis, Mondrian, Survage, Donas, Villon, Archipenko u. a.

Diese Ausstellung in Arnhem, veranstaltet von der Vereinigung „Artibus Sacrum", überraschte durch ihre wundervolle Einheitlichkeit. Der Eindruck des Ganzen war köstliche Frische, ein Fest für die Sinne. Und ein Marschieren in Reih und Glied. Niemand drängte sich hervor, niemand suchte aufzufallen. Selbst im Format ein — sicherlich nicht gemachtes! — Gleichmaß. Ich will versuchen, das Wesentliche der Bilder zu vermitteln.

Diese Künstler sind wirklich auf dem Wege zu einem neuen Stil, malen Bilder, in denen wir uns erkennen. Keine Vorhänge, keine Vorträge, keine Litaneien und Predigten, keine Wünsche und Gebete und Beschwörungen, kein Morgen und Übermorgen und kein Gestern — sondern das Heute. Reine Unmittelbarkeit ohne Sentimentalität. Kein Debattieren, ob Kunst heute möglich oder nicht, wünschenswert oder nicht, sondern die klare Tat — ohne Größenwahn in aller Heiterkeit des Geistes einfach und ohne Prätention geleistet.

Diese Bilder sind nicht mehr in Kampfstellung. Der Naturalismus ist kein Schreckgespenst mehr. Man malt nicht mehr anti-naturalistisch. Man ist frei. Die Wirklichkeit schreckt nicht mehr. Man ist nicht auf der Flucht. Die Wirklichkeit wird nicht hinwegeskamotiert. Sie wird nicht geschunden — sondern voller Enthusiasmus ergriffen.

Die gleiche Liebe zur wunderbaren Erde ist in diesen Bildern wie in den Bildern eines Millet, Rousseau, Daubigny. Die Mittel sind andere. Und man bekommt vor diesen Bildern den Eindruck, als hätten ihre Maler endlich das Mittel gefunden, die Liebe zum Dasein auf dieser Erde nun völlig auszudrücken. Nicht die Weltanschauung hat sich geändert, sondern die Liebe ist tiefer und unmittelbarer geworden.

Der Künstler ist glücklich in seiner Liebe, die von der glühenden Tiefe des Schmerzes ist. Ausgetilgt ist Nuance, Pinselstrich und Sentimentalität in jeder Form. Zwischen Schwarz und Weiß stehen Farben, die in ihrer kalten harten Fremdheit an unser Kinderspielzeug erinnern — aber auch oft Gift bergen. Keine Bekenntnisse, keine Erlebnisse — wie unschuldig am Bild steht der Maler zu ihm.

Die Formen wie von der Maschine hergestellt — gestanzt, geschnitten, gepreßt, gelocht — in überraschenden Konturen, die stets einfach bleiben. Vermeiden des Komplizierten und der Konflikte, alles irgendwie Tragischen. Eine neue Schönheit blüht auf, der Technik, der Maschine, der Sachlichkeit — dem Heute verwandt.

Aber man klebt nirgends fest, auch nicht an dem, was man noch heute benutzte. Auf die Rundfrage, was er von der Kunst der Neger halte, antwortet Picasso verwundert: „Negerkunst? — Ich kenne keine." Nein, man schwebt — ohne jeden Ehrgeiz, die Zeit in bestimmte Bahnen zu zwingen, die Entwicklung zu bestimmen, Führer zu sein. Schwebende Leichtigkeit — segeln — sich überraschen lassen — sich selbst überraschen. Keinen Widerspruch fürchten — Eingeständnis der Ratlosigkeit, der Hilflosigkeit. Niemand weiß, wohin die Fahrt geht. Aber das Fahren ist schön.

Keine Romantik — keine Mystik. Liebe zu allen Geheimnissen der Erde — in Klarheit. Erfassen des Heute, des Wirklichen. Etwa de son temps.

Der Abstand zwischen dort und hier ist sehr groß. Man hüte sich bei uns vor vorschnellen Urteilen über den Geist der französischen Kunst. Während man bei uns wie hypnotisiert nach Osten blickt und redet, ist man in Frankreich stillschweigend einen Schritt vorangegangen.

Adolf Behne.

Berliner Ausstellungen

In der Neuen Kunsthandlung, Tauentzienstraße, stellt Jakob Steinhardt fast sein gesamtes, aus 140 Nummern bestehendes graphisches Werk aus, in dem sich der junge Künstler als ein besonders beachtenswertes Talent dokumentiert. Seine Darstellungswelt ist das Ostjudentum, das er mit der markigen Schrift einer flammenden Seele schildert. Er erhebt seine Glaubensbrüder durch seine Gestaltungskraft zu symbolischen Gestalten einer fernen Welt, die sich uns hier in ungeahnter Weise enthüllt. Die formale Ausdrucksform der Steinhardtschen Kunst sucht die Brücke zwischen historisch Geprägtem und modernem Empfinden zu schlagen und bietet somit interessante Probleme, die ihr eine besondere Note verleihen. Die frühen Radierungen von 1907 bis 1909 zeigen noch manche Unsicherheiten. Dann gibt es eine mehrjährige Pause, der zunächst eine etwas ekstatische Unruhe (1912 bis 1914) folgt, um sich in den letzten vier Jahren immer großzügiger und gefestigter auszuleben. Mehrere große Zyklen, die der Verlag Fritz Gurlitt

herausgegeben hat, bedeuten den vorläufigen Höhepunkt; besonders gewaltig erscheinen die beiden Holzschnittfolgen „Jüdische Motive" und die „10 Plagen", in denen es dem Künstler gelingt, Schwarz-Weiß-Wirkungen von gewählter Schönheit und einer Eindringlichkeit zu erzielen, die die reife Fülle der ihm zu Gebote stehenden Modulationsfähigkeit durch den Vergleich mit den zarten Kaltnadelradierungen dieses Jahres und den lithographischen Buchillustrationen erkennen läßt.

Das graphische Kabinett von Albrecht Blau zeigt eine Kollektivausstellung von Magnus Zeller, dessen Werke auf der diesjährigen Ausstellung der Berliner Sezession in größerer Zahl vertreten waren.

In der Bleibtreustraße zu Charlottenburg ist eine neue Kunsthandlung von Alfred Heiler eröffnet worden, die zunächst die bekannten Künstler der Berliner Sezession wie Corinth, Heckendorf, Jaeckel, Kohlhoff, Krauskopf vorführt.

Von Künstlern und Gelehrten

Prof. Walter Tiemann, der bekannte Graphiker und Schriftkünstler, wurde als Nachfolger des verstorbenen Max Seliger zum Direktor der Leipziger Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe ernannt. Tiemann steht im 44. Lebensjahre. — Dr. Hans Kauffmann, bisher Hilfsarbeiter am Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin ist als Assistent von Dr. Hofstede de Groot nach dem Haag übergesiedelt. — Anders Zorn, Schwedens berühmtester Maler und Radierer, ist am 22. August im Alter von 60 Jahren auf seinem Besitztum in Mora gestorben. Über die Einschätzung Zorns auf dem internationalen Kunstmarkt berichtete das letzte Heft dieser Zeitschrift anläßlich der Berliner Ausstellung. — Dr. Martin Wackernagel, bisher außerordentlicher Professor an der Leipziger Universität, wurde als Ordinarius für Kunstgeschichte an die Landesuniversität Münster berufen. — Zum Direktor der Nürnberger Kunstgewerbeschule wurde der Architekt Prof. Eduard Brill ernannt. — Der Assistent am kunsthistorischen Institut Strzygowski, Wien, Dr. Heinrich Glück, hat sich an der Wiener Universität für Kunstgeschichte des Orients habilitiert. — Dr. Fritz Weege, Privatdozent in Halle, wurde als Nachfolger Foersters auf den Breslauer Lehrstuhl für klassische Archäologie berufen. — Der Architekt E. Fahrenkamp ist zum ordentlichen Professor an der Düsseldorfer Kunstakademie ernannt worden. — In Frankfurt hat sich unter dem Namen „Ghat" eine neue Arbeitsgemeinschaft von Künstlern und Kunsthändlern auf wirtschaftlich-künstlerischer Grundlage zusammengeschlossen, bei der Händler und Künstler zu gleichen Anteilen an allen Verkäufen beteiligt sind, aber auch Spesen und Risiko gemeinsam tragen. Mitglieder der neuen Gruppe sind zunächst die Künstler Emil Betzler, Gottfried Diehl und Hanns L. Katz und der Kunsthändler Cramer. — Auch in Dresden haben sich jüngere Künstler zu einem neuen Verband „Die Schaffenden" zusammengetan, um auf der Basis wirtschaftlicher Solidarität die gegenwärtige Krisis auf dem Kunstmarkt zu überwinden. Die erste Ausstellung des Verbandes soll im Oktober in den Räumen des Sächsischen Kunstvereins stattfinden. Der Gruppe gehören u. a. an: der Bildhauer Edmund Moeller und die Maler A. Bertelsson, Josef Hegenbarth, Otto Meister und Wilh. Rudolph. Geschäftsführer des Verbandes ist der Maler Bertelsson.

Büchersammelwesen

Unter Leitung von
Bibliotheksdirektor Dr. E. von Rath
Leipzig, Ferdinand Rhodestr. 35.

Meisterwerke der Buchmalerei

Aus Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek ausgewählt von Georg Leidinger.

Die Absicht Georg Leidingers, aus den 50000 Handschriften der von ihm verwalteten weltberühmten Sammlung der Bayerischen Staatsbibliothek eine Auswahl der kunstgeschichtlich wichtigsten Denkmäler zu veranstalten, wird von Kunsthistorikern und Büchersammlern des In- und Auslandes freudig begrüßt werden. Trotz des großen Interesses, das die Kunstgeschichte an der Buchmalerei des Mittelalters nimmt, fehlt es, wenn man von dem monumentalen, aber beinahe nirgends vollständig vorhandenen Werk des Grafen Bastard absieht, bisher fast ganz an umfassenderen Veröffentlichungen, die uns durch die Art ihrer Wiedergabe einen Begriff von der Farbenschönheit der Originale geben.

Probetafeln zu Leidingers Werk, dessen Verlag Hugo Schmidt in München übernommen hat, konnte ich in diesem Sommer in München sehen. Ihre Ausführung in Vier- und Mehrfarbendrucken verdient in jeder Beziehung das höchste Lob und vermittelt wirklich eine Anschauung von der einzigartigen Schönheit dieser Prachthandschriften. Leidinger, in dem wir einen der feinsten Kenner des schwierigen Gebietes der mittelalterlichen Handschriftenillustration verehren, wird den Ta-

feln eine kurz orientierende Einführung voraus- schicken, die jeder Handschrift ihren Platz in der historischen Entwicklung der Buchmalerei zuweist. Der Preis des Werkes wird allerdings kein niedriger sein, in seiner Ankündigung spricht der Verleger von einem unverbindlichen Subskriptionspreis von 1200 Mark. Dennoch möchte ich dieser wundervollen Veröffentlichung, deren Erscheinen noch für das Ende dieses Jahres geplant ist, einen vollen Erfolg wünschen. v. R.

Neudrucke von Romanen des 18. Jahrhunderts

Der Versuch, Dichtungen und vor allem Romane des 18. Jahrhunderts im Gewand ihrer Zeit neu erstehen zu lassen, ist im letzten Jahrzehnt recht häufig unternommen worden. Die Bücherei der Abtei Thelem, die der selige Bierbaum bei Georg Müller herausgab, die entzückende Wertherausgabe des Inselverlags, Gellerts Fabeln und ähnliche Drucke bei Kiepenheuer stehen noch heute im guten Andenken bei allen Bücherfreunden. Chodowieckis Kupfer bilden bei diesen Unternehmungen in der Regel den Hauptanziehungspunkt, denn sie finden bei uns genau wie zu ihrer Zeit zahlreiche Liebhaber, die sich an den leicht hingeworfenen Bildern dieses unvergleichlichen Sittenschilderers erfreuen.

Die Romanreihe, die der Pantheon-Verlag in diesen Tagen mit „Bunkels Leben, Bemerkungen und Meinungen" eröffnet, nimmt trotz Teuerung und Papiernot diese Ziele wieder auf. Ob allerdings Johann Bunkel, der von den Freunden der Aufklärung mit Beifall begrüßt wurde, den kein Geringerer als Lessing übersetzen wollte und dessen Erscheinen einen wortreichen literarischen Streit zwischen Wieland und Nicolai heraufbeschwor, jetzt noch den Leser wird fesseln können, kann mit Recht bezweifelt werden. Die von C. Moreck besorgte Ausgabe hat allerdings, von dem richtigen Gefühl geleitet, nicht zu viel bieten zu dürfen, im Kürzen das Menschenmögliche geleistet und auch Änderungen nicht gescheut, um das Ganze genießbar zu machen. Von Bunkels „Meinungen" ist bei diesem Verfahren natürlich nicht allzuviel übrig geblieben.

Der Wert des Bändchens liegt somit vornehmlich in der stilvollen äußeren Ausstattung und in den liebenswürdigen Kupfern Chodowieckis, die, den Arbeiten zu Nicolais Notanker nahestehend, der besten Zeit des Künstlers angehören. Der Wiedergabe sind nicht die meist sehr mäßigen Drucke der Buchausgabe, sondern Probedrucke zugrunde gelegt worden, so daß die Behauptung des Herausgebers, daß diese neue Ausgabe das Original übertreffe, zu Recht besteht. Nach dieser gelungenen Probe wird man die späteren Bände der Reihe, die unter anderem Rousseaus Neue Heloise bringen wollen, mit Spannung erwarten dürfen. v. R.

Neue Bücher

Ein Monumentalwerk über antike Gläser[1]

Nur wenigen Bevorzugten und Befreundeten war es bisher bekannt gewesen, daß sich in Rom in den letzten zwanzig Jahren eine der größten — in Italien wohl die bedeutendste — Privatsammlungen antiker Gläser gebildet hatte. In vornehmer Zurückhaltung hatte der Besitzer Giorgio Sangiorgi im Stillen gesammelt. Große Sachkenntnis, einflußreiche Beziehungen zum In- und Auslande und bedeutende Mittel, die nicht geschont wurden, setzten den jugendlichen Schöpfer und Besitzer der Sammlung in die Lage, überall das Beste des Dargebotenen auszusuchen. Es war eine wahre Freude, die Sammlung unter seiner Führung sehen und genießen zu können. Endlich hatte sich Giorgio Sangiorgi auf das Drängen der Freunde hin entschlossen, seine Sammlung zu publizieren, der Text war schon gedruckt, die Tafeln zum großen Teile hergestellt — da brach der Weltkrieg aus und der Autor eilte zu den Fahnen seiner Heimat. Nun bietet er uns als erste italienische wissenschaftliche antiquarische Frucht des Friedens eine glänzende Publikation seiner Sammlung, die in der italienischen Editionstechnik geradezu eine Epoche bildet. Die bis jetzt schönste Publikation antiker Gläser, die farbigen Tafeln der Gréau-Morganschen Sammlung verblassen im wahrsten Sinne des Wortes beim Vergleiche. Die geheimnisvollste, merkwürdigste, dehnbarste und zugleich zerbrechlichste aller Materien, welche je menschlicher Erfindungszeit gebar, das antike Glas, das uns in seiner langsamen Auflösung eine märchenhafte Welt von Farben spendet, hier sehen wir es in farbigen Reproduktionen, die schwerlich überboten werden können und die völlig eine Autopsie ersetzen. Der Altmeister der Erforschung antiken Glases, Wilhelm Fröhner, spricht in einer gehaltvollen, für die vielen Verehrer seiner Feder leider allzuknappen Vorrede von den vorausgehenden Sammlungen antiken Glases, das als solches eigentlich erst seit etwa hundert Jahren gesammelt wird. Hier-

[1] Collezione di vetri antichi dalle origini al V. sec. d. C. ordinati e descritti da Giorgio Sangiorgi con prefazione di W. Froehner. Casa editrice d'arte Bestetti e Tuminelli Milano-Roma 1914. Gr. 4°. 96 p. Text, 60 Tafeln. In 250 numerierten Exemplaren gedruckt. 500 Lire.

Johann Anton Tischbein. Kurfürst Karl Theodor.
Versteigerung von Gemälden alter Meister, Handzeichnungen u. Stiche durch das Kölner Kunstauktionshaus G. m. b. H. am 20. u. 21. Oktober.

auf berichtet der Autor, wie er zum Sammeln antiker Gläser angeregt wurde und bespricht seine Prinzipien der Publikation. Einem jeden der zwanzig Kapitel schickt der Autor eine kurzgefaßte technischhistorische Einleitung voraus, in der wichtige schwierige Fragen z. B. die Technik der geblasenen Gläser von neuen Gesichtspunkten aus behandelt werden. Sangiorgi beginnt in der einzig richtigen d. h. historischen Anordnung mit den Inkunabeln der Glaskunst, den polychromen Balsamaren der achtzehnten Dynastie, die von Ägypten aus dann durch mehr als dreizehn Jahrhunderte nach fast allen Mittelmeerländern exportiert wurden. Es folgen die kleinen höchst singulären sog. phönizischen Masken mit semitischem Typus, die man vielfach in italischen Gräbern findet. Ein größerer Exkurs leitet das Kapitel der geblasenen Gläser ein. Diese Erfindung, welche mit einem Schlage bis dahin ungeahnte Möglichkeiten erschloß, versetzt S. mit Recht nach Syrien und ins erste vorchristliche Jahrhundert. Eine jede Epoche, eine jede Gattung ist durch hervorragende Exemplare vertreten. Auch manche Unica begegnen uns. Hier sei nur hingewiesen auf das merkwürdige vetro incrostato di smalto (n° 285 tav. 55) mit dem Idyll im Grünen: fünf Vögel im Laubwerke (früher in der Sammlung Martinetti). Als sichere Vorläufer der Cloisonnétechnik sind die ‚agemina su vetro' (p. 75) von grundlegender Bedeutung. Von der so seltenen Gattung der vetri dipinti besitzt die Sammlung nicht weniger als sechs Exemplare. Sehr singulär ist das hellenistische vetro dorato n° 298 (tav. 58) mit der knieenden sich in einem großen, auf dem Boden stehenden Spiegel beschauenden Aphrodite. Eine wahre Augenweide bilden die zahlreichen smalti a miniature. Diese Tafeln sind wohl in ihrer nicht zu übertreffenden Wiedergabe der feinsten Nuancierungen, der zartesten Farbenübergänge die gelungensten des Werkes.

Zur tav. 31 — die Darstellung wird mit Recht auf Orest gedeutet — könnte man das Corsinische Silbergefäß als derselben Stilrichtung und wohl aus derselben Zeit stammend heranziehen. Der Fries der aus Voluten hervorspringenden Löwenprotomen (n° 166 tav. 33) findet seine Parallelen in römischen Reliefs vom Ende des 2. Jahrhunderts n. Chr., der Pastencameo n° 167 (tav. 34) mit dem eine Urne tragenden Kentaur in florentinischen

Justus Sustermans. Leopoldo dei Medici.
Versteigerung von Gemälden alter Meister, Handzeichnungen u. Stiche durch das Kölner Kunstauktionshaus G. m. b. H. am 20. u. 21. Oktober.

Quattrocentoplaquetten. Das aus Ägypten stammende Köpfchen n° 202 (tav. 38) stellt sicher einen Isispriester vor.

Sehr instruktiv ist die vorletzte neunzehnte Abteilung der bisher nicht genügend geschätzten documenti della fabbricazione del vetro, die auch für die antike Epigraphik viel wertvolles Material enthalten.

Aber es ist rein unmöglich, an dieser Stelle die vielen Anregungen, welche das Werk dem Gelehrten, Künstler und Kunstfreunde gibt, auch nur andeutungsweise auszuschöpfen.

Bemerken wollen wir nur noch, daß der Autor ein gewähltes, vornehmes, den großen Meistern seiner Sprache nacheiferndes Italienisch schreibt, wie man es sehr selten in wissenschaftlichen italienischen Publikationen findet.

Ludwig Pollak.

Österreichische Kunstbücher[1]

Die kleinen Mappen (15×20 cm) mit je zehn Tafeln in Kupfertiefdruck haben sich rasch die allgemeine Beliebtheit nicht nur in den breiten Schichten der Bevölkerung errungen; sie bieten auch dem Forscher willkommene Anregungen aus einem sehr einfachen Grunde: weil die österreichischen Denkmäler, in den Veröffentlichungen der Zentralkommission für Denkmalpflege begraben, bisher lediglich ein amtliches Dasein führten und im Aktenstaub verkümmerten. Sie sind einmal 1891 notdürftig zusammenfassend behandelt worden (Charakterbilder aus Österreich-Ungarn), und auch da nicht vom künstlerischen, sondern lediglich vom historischen Standpunkte. Die Hefte, die jetzt erscheinen, wollen zunächst gar nichts anderes als die Aufmerksamkeit wecken. Sie stellen die Schätze des Hofes, der Kirche und des Adels voran. Hofburg, Laxenburg und barocke Deckenmalerei, daneben die Stifte Lambach und Wilhering eröffnen bezeichnend die Reihe, die volkstümliche Kunst der kleinen Kirchen, der Altäre, des Hauses und Hausrates wird hoffentlich nicht ausbleiben. Darin liegen am ehesten die Spuren des Bodenständigen, das in der Vorliebe für Holz- und Eisenwerk greifbar wird. Die großen Künstlerpersönlichkeiten, ein Pacher,

[1] Amtliche Ausgabe der Staatlichen Lichtbildstelle in Wien (verlegt von der österr. Verlagsgesellschaft Ed. Hölzel & Co., Wien). Wissenschaftl. Leiter: Dr. Rudolf Guby.

Donner, Fischer, Waldmüller u. a. werden wohl auch ihren Platz finden, so daß sich schließlich in dieser nach allerhand Schlagworten geordneten Bildersammlung für die Bildende Kunst in Österreich etwas ähnliches durchsetzen wird, wie im Reiche einst für die Literatur in der Reklambibliothek. Die Bilder sind die Hauptsache, der Text lediglich begleitend gedacht. Trotzdem möchte man wünschen, daß an den Schluß des Ganzen der Versuch gestellt würde, eine Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich zu geben.

Die Lichtbildstelle hat sich mit der Folge der „Kunstbücher" trefflich eingeführt. Sie belebt das Denken zu einem Zeitpunkte, in dem nichts mehr not tut als ein Wachhalten der geistigen Regsamkeit. Daß sie auch an größere Aufgaben heranzutreten gedenkt, beweist ihre Ankündigung einer Großausgabe der in der Wiener Gobelinsammlung vereinigten Stücke in 920 Tafeln und 400 Einzelbildern. J. Strzygowski.

Die Baukunst[1]

Aus dieser kleinen Schrift spricht eine sympathische Gesinnung. Sie verurteilt die einseitige Pflege unseres Verstandes in dem Erziehungsprogramm der verflossenen Zeit und möchte den Neuaufbau von der Anschauung aus beginnen. Der Verfasser unterscheidet zwischen verstandesmäßigem, begrifflichem Sehen und anschaulichem, künstlerischem Sehen. Das verstandesmäßige Sehen deutet die dem Auge bemerkbaren sinnlichen Reizungen nur als Antwort auf die Frage: Was ist dort? Das künstlerische Sehen umfaßt einen unermeßlich viel größeren Umkreis der Eindrücke. Einem eigentlichen Irrtum kann hiernach das künstlerische Sehen nicht unterworfen sein, da es ja nicht auf Feststellung irgendeiner Wahrheit ausgeht. „Die Art, mit der wir beim künstlerischen Sehen die Gegenstände und Räume um uns mit dem Auge abtasten, ihren Linien und Flächen folgen, in ihre Tiefen eindringen, ihre Farben abwägen, sie ist ja nur eine Weiterbildung des Verfahrens, nach dem das Kind mit den Händen die Dinge befühlt, um sie im ursprünglichsten, wahrsten Sinne des Wortes zu ‚begreifen'."

Stiehl, von der Voraussetzung ausgehend, daß eine gemeinsame Grundlage für alle Arten künstlerischer Wirkungen festzustellen sei, kommt zu der Erkenntnis, daß die Architektur eine fruchtbarere Tätigkeit als Führerin des Volkes in Zukunft entfalten müsse. S. Schw.

[1] Otto Stiehl: „Die Baukunst, ein Werkstein zum Neuaufbau des deutschen Geistes." Stuttgart, Verlag von Julius Hoffmann.

Verschiedenes

Zerstörung eines Druiden-Rings bei Matlock in England

Ein interessantes Denkmal der paläolithischen Epoche ist dem Untergang geweiht. Es handelt sich um die unter dem Namen „Harborough Rocks" bekannte Kultstätte für den Sonnendienst. Unter den Felsblöcken befindet sich auch ein sogenannter Druidenstuhl, von dem aus die priesterlichen Funktionen vollzogen wurden. Diese Dolomitsteine sind von dem bisherigen Besitzer an eine Gesellschaft abgetreten worden, welche das vorgeschichtliche Denkmal als Steinbruch ausbeuten wird. W.

Karlsruhe

Die hiesige Akademie der bildenden Künste und die Kunstgewerbeschule werden von Oktober an zu einer gemeinsamen Anstalt unter der Bezeichnung Badische Landeskunstschule in Karlsruhe vereinigt.

Wien

In dem in einem Privathaus untergebrachten kunsthistorischen Institut der Universität Wien (Lehrkanzel Strzygowski) wurde die islamische Abteilung durch einen Brand zerstört, dem ein großer Teil der Institutsbibliothek sowie der Privatbibliothek und des seit Jahren gesammelten Photographienmaterials des Leiters Hofrat Strzygowski zum Opfer fiel. Am meisten litt die dort untergebrachte Privatbibliothek des Dozenten Dr. E. Diez. Doch konnte glücklicherweise von dem von ihm auf der Institutsexpedition nach Persien gesammelten Material an Fliesen, Keramiken, Stoffen und architektonischen Aufnahmen das Wesentlichste gerettet werden, so daß die Fortführung der Publikation der bereits im ersten Bande (Churasanische Baudenkmäler) vorliegenden Reiseergebnisse nicht allzusehr beeinträchtigt werden dürfte. Der wissenschaftliche Wert der Materialsammlungen ist bedeutend und steht an Vollständigkeit sowie an unveröffentlichten Neuaufnahmen — zumal in Österreich — einzig da. H. G.

Der Kunstmarkt

Bevorstehende Versteigerungen

Kölner Auktion alter Meister

Im Kölner Kunst- und Auktionshaus G. m. b. H. werden am 20. und 21. Oktober Gemälde alter Meister aus mitteldeutschem Privatbesitz und daran anschließend Handzeichnungen und Stiche alter Meister aus dem Besitz des Geheimrats Küpper-Elberfeld versteigert. Die durch Einzelbeiträge aus fürstlichem

Privatbesitz bereicherte Gemäldesammlung verdankt ihre Entstehung einem Sammler, der sich vor allem von dem Gesichtspunkte des malerischen Ausdrucks leiten ließ und der weniger auf lückenlose Vertretung einzelner Malerschulen, als vielmehr in erster Linie darauf bedacht war, mit seinem Kunstbesitz sein Haus schön zu schmücken. Hierbei hat er, die deutschen und niederländischen Meister bevorzugend, auch die französische und italienische Kunst in den Kreis seines Interesses gezogen. Neben einigen alten deutschen Meistern der Renaissance sind diejenigen des 18. Jahrhunderts durch charakteristische Werke vertreten. Von Johann Anton Tischbein d. A. finden wir ein interessantes Bildnis des kunstsinnigen Kurfürsten Carl Theodor von Pfalz-Zweibrücken, das Seite 730 abgebildet ist, und aus dem 19. Jahrhundert eine frühe Landschaft von Andreas Achenbach mit dem Datum 1850.

Die Gruppe der Vlamen eröffnet der Bauernbrueghel mit einer koloristisch bedeutenden Dorfschenke, die behagliche Stimmung atmet und durch eine überaus reiche und vielgestaltige Staffage belebt ist. Ihm schließen sich sein Sohn Jan Brueghel und der Meister der weiblichen Halbfiguren an.

Von vlämischen Landschaftern sind vor allem der selten vorkommende Jakob Fouquier, Lukas van Uden sowie Alexander Keirincx hervorzuheben, von den bevorzugten Bildnismalern Flanderns Cornelis de Vos und namentlich Justus Sustermans mit seinem Bildnis des späteren Kardinals Leopoldo dei Medici im Alter von etwa 16 Jahren als Inhaber des Kölner Kanonikates (s. Abb. S. 731). Die Blutwärme des jugendlichen Gesichtes und die klare und bestimmte Zeichnung und Modellierung des Ganzen üben hier eine Wirkung aus, der man sich nicht ganz entziehen kann. Einige Bilder kleineren Umfanges aus dem Kreise um Hendrik van Balen, Otto Venius, Rubens, Hendrik Govaerts und Charles Besschey schließen den Kreis der vlämischen Künstler.

Unter den holländischen Landschaftern ist Jakob Ruisdael, was Stimmungsgehalt betrifft, in seiner herb-ernsten Hügellandschaft der stärkste. Am nächsten kommt ihm Pieter van de Croos mit seiner ganz im Geiste des Jan van Goyen durchgeführten Marine und Jan Both mit einer schönen südlichen Landschaft von warmem Goldton. Dazu gesellen sich die Bildnismaler Anthonie Palamedes mit dem Porträt einer

GEMÄLDE-AUSSTELLUNG
alter und
moderner Meister
Carl Nicolai · Berlin W10
Viktoriastraße 26a

Angebote aus Privatbesitz
möglichst mit Photo unter Angabe von Künstler, Maß u. Preis erwünscht

jungen Dame, der selten vorkommende Jan de Vos mit dem energisch gemalten Bildnis eines temperamentvollen älteren Herrn und Philip van Dyk mit dem Porträt des landgräflich hessischen Rates Christian Otto Süs, ferner aus dem Rembrandtkreise Aert de Gelder und der überaus seltene J. E. Velsen mit seiner eines überlegenen Humors nicht entbehrenden Räuberszene, die durch vorzügliche malerische Durchführungen der Einzelheiten hervorragt.

Weniger zahlreich, aber doch recht eindrucksvoll ist die Malerei Frankreichs vertreten mit Bildern aus der Werkstatt des Nicolas Poussin, mit einem Originalwerk des Gaspard Dughet und mit Bildnissen von Charles André van Loo und von Jean Marc Nattier.

Die italienische Malerei weist hier nur religiöse Kompositionen auf, von Ridolfo Ghirlandajo, von Bernardo Strozzi, aus der Werkstatt des Tintoretto, des Giovanni Battista Dosso und des Carlo Dolci.

Die ferner zum Verkauf gelangende Sammlung von Handzeichnungen alter und neuerer Meister enthält neben den wichtigsten deutschen Künstlern des 17. und 18. Jahrhunderts die Gruppe der Künstler aus Goethes Freundeskreis, Hackert, Oeser, Kniep, Füßli usw. Zahlreich kommen auch die Meister der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zur Geltung, die Nazarener mit Cornelius und Schnorr v. Carolsfeld, die Romantiker mit Moritz v. Schwind und die Kleinmeister der Biedermeierzeit.

Die niederländische Zeichenkunst vom 17. bis 19. Jahrhundert, Frankreich und Italien sind gleichfalls vertreten. Bei den Italienern ist das Hauptstück ein Leonardo nahestehendes Bildnis eines älteren bartlosen Mannes mit Turban, das aus der Sammlung Mariette stammt.

Herr Geheimrat Küpper-Elberfeld, der als feinsinniger Kenner alter Graphik geschätzt und als Mitglied des Elberfelder Museumsvereins tätig war, hat in seiner ebenfalls zur Versteigerung gelangenden Sammlung alter Graphik ein besonderes Interesse den deutschen und niederländischen Stechern zugewandt, ohne jedoch darüber die französischen, englischen und italienischen Meister des Grabstichels zu vernachlässigen. Vorzüglich ist Dürer vertreten und von neueren Stechern besonders gut und zahlreich Johann Georg Wille und Johann Adam Klein. Mit liebevoller Hingabe hat Küpper auch das Gebiet der holländischen Graphik gepflegt. Hier ist namentlich Johann Pieter de Frey mit einer ausgezeichneten Sammlung seiner besten Radierungen zu nennen, die sich seit des Künstlers Lebenstagen durch Generationen weiter vererbt hatte und durch Erbschaft auf Küpper überging. Bei den Franzosen ist namentlich Callot mit seinen Hauptwerken vertreten, während unter den englischen Stechern William Woollett mit elf Blatt besonders markant hervortritt.

Der reich illustrierte Versteigerungskatalog ist von Prof. Walter Bombe verfaßt.

Köln

Bei Math. Lempertz wird am 19. Oktober eine Kollektion von Gemälden älterer Meister versteigert, unter denen sich eine größere Anzahl importanter Werke aus den Beständen des Landesmuseums Darmstadt befinden. Zur Abrundung sind die Gemälde aus dem Nachlasse der Frau Julius Joest-Godesberg und der nicht unbedeutende Besitz eines norddeutschen Sammlers hinzugefügt. Es handelt sich meistens um Werke der italienischen und niederländischen Schulen des 16. und 17. Jahrhunderts. Der mit zehn Lichtdrucktafeln ausgestattete Katalog verzeichnet unter seinen fast 300 Nummern u. a. folgende Meisternamen: C. P. Berchem, J. H. Roos, J. F. Beschey, M. J. van Mierevelt, Meister der weiblichen Halbfiguren, W. C. Hoda, Ch. W. Hamilton, H. Rigaud, Sir Peter Sely, Marinus van Romerswale, Chr.

Echte alte Gobelins

sucht zu kaufen die Kunsthandlung Karl Haberstock, Berlin W 9

Bellevuestraße 15

Für den Nachweis bedeutender Stücke zahlt dieselbe unter Zusicherung strengster Verschwiegenheit eine hohe Vermittlungsgebühr

Text / Tafel fehlt im Original –
wir bemühen uns um einen Ersatz.

This page is missing in the original.

Text / Tafel fehlt im Original –
wir bemühen uns um einen Ersatz.

This page is missing in the original.

Der Bildhauer Herbert Garbe

Mit 10 Abbildungen — *Von GEORG BIERMANN*

Brauchte es noch eines Beweises, um den Tiefstand westlicher Kulturgesinnung um die Wende des 20. Jahrhunderts deutlich zu machen, dann genügte ein Blick auf die Bildhauerei dieser Zeit. Es mag beinahe allzubillig sein, auf den Denkmälerwald zu verweisen, der nicht nur bei uns, sondern auch anderswo üppig emporwuchs, auf jene trüben Machwerke eines üblen Heroenkultes, die das Lieblingskind staatlicher und höfischer Kunstpflege waren, um zu ermessen, wie sehr unser Sinnen und Trachten ausschließlich fast in der vergänglichen Welt der Erscheinungen wurzelte, wie sehr die letzte Generation die Ehrfurcht vor dem Geiste verlernt hatte. Wenn irgendein Gebiet der Kunst den raschen und konsequent sich steigernden Prozeß des Zerfalls veranschaulichen kann, dann die Geschichte der Plastik vom Ende der Gotik bis auf die Gegenwart.

An dem Tage, wo die Scheu vor dem Göttlichen verebbte, um der Herrschaft des Verstandes Platz zu machen, wurde wie von selbst auch der formende Wille des Bildners auf die Natur zurückgedrängt. Das gemeinsame Band, das einmal die drei Schwesterkünste von Architektur, Plastik und Malerei in Einheit verbunden, ward gelöst. Die Sonderexistenz der einzelnen Kunstgattung begann und eine jede suchte auf ihre Weise dem Dienst vor den Menschen gerecht zu werden. Ein letztes Auflodern mittelalterlicher Verbundenheit, ein fast extatischer Protest gegen die ausschließliche Bejahung diesseitiger Dinge noch im Barock, dann ist der Abstieg von der Höhe besiegelt. In Thorwaldsens frisiertem „Christus" und dem Zuckerbäckerwerk der Danneckerschen „Ariadne" etwa — um zwei Werke zu nennen, die nicht einmal so schlimm sind wie das meiste, was sonst noch in der gleichen Zeitspanne entstand — erkennen wir mit grauenvollster Deutlichkeit den unerhörten Abstand dessen, was einmal war, von dem, was noch kommen sollte.

Ist es angesichts der historischen Belege aus drei Jahrhunderten etwa nicht gerechtfertigt zu behaupten, daß die abendländische Kultur in dieser Epoche eine Bildhauerkunst überhaupt nicht mehr besessen hat! Ist es zuviel gesagt, wenn man feststellt, daß selbst solche Werke, die nach äußerer Form und technischer Vollendung vielleicht Lob verdienen, mit Kunst nichts, rein gar nichts zu tun haben! Daß der „klassische" Mensch niemals Schöpfer im höchsten Sinne sein konnte, weil er erdgebunden, nur der Herrschaft des Verstandes untertan gewesen ist. Daß der Rationalismus der Todfeind aller Kunst genannt werden darf, sofern wir mit Recht unter „Kunst" eine reine Angelegenheit des Geistes bezeichnen. Würden selbst die Werke der Vergangenheit, auf die es in diesem Zusammenhang allein ankommt, nämlich die Wunder Indiens und Ägyptens, nicht Beweiskraft genug besitzen, dann müßte uns der primitivste Bildner unter den Südseeinsulanern überzeugen, daß Kunst allein den Aufstieg des Menschen zu Gott bedeutet. Daß ohne kosmische Ergriffenheit vor dem Antlitz des Unerforschlichen ein Künstler in seinem Werk niemals jenen äußersten Punkt erklimmt, wo dieses selbst zum zeitenlosen Symbol auswächst. Allzulange ist der Künstler den Weg des Diesseitigen gegangen, von der sinnlichen Erscheinung der Welt allein gespeist worden. Allzu sklavisch folgte er nur den Lehren der Natur, um die innere Existenz des Seelischen vollends zu vergessen. Nach Lessings Terminologie und Winkelmanns Theoretik schien der Weg zur Umkehr für den Bildhauer des 19. Jahrhunderts auf immer verrammelt und es braucht kaum noch gesagt zu werden, daß die Akademien ihrerseits den völligen Bankrott vollendeten.

Wie lange dieser Zustand noch gedauert haben könnte, wenn nicht endlich von außen her die gewaltsame Zertrümmerung eingesetzt hätte, dies auszudenken, schaudert jetzt die Phantasie, so wenig den meisten unter uns vorher der Jammer unserer geistigen Verfassung zum Bewußtsein gekommen sein mag. Heute beginnen wir sehend zu werden. Eine neue Sehnsucht durchbebt die Welt. Völker, gestern noch in sinnlosem Kampf ineinander verbissen, strecken sich, Versöhnung suchend, die Hände entgegen. Wieder will der Geist die Materie überwinden und urchristliche Selbstverständlichkeiten, in neue Form geprägt, suchen letzte Gemeinsamkeiten des Geistes. Der Künstler aber, wieder entzündet vom heiligen Feuer, ist der Wegweiser, Inkarnation alles Ringens um ferne Ziele, Horcher in die Zeit hinein und ihrer eigentlichen Wesenheit, die hinter den Geschehnissen des Tages noch halb verborgen ruht. Der Prozeß einer ungeheueren Umwertung aller Werte hat begonnen. Der totgeglaubte Osten ist wieder auferstanden und übergießt mit roter Morgensonne die grauen Gefilde der zusammengebrochenen abendländischen Welt. Vermessen, heute schon zu sagen, zu welchen äußersten Fernen diese Revolution der Geister einst hinführen wird. Fest steht nur die Tatsache, daß wir uns erst am Anfang einer Bewegung befinden, die diesmal vor den Grenzen von Ländern und Erdteilen selbst nicht zum Stillstand kommt. Der Wille nach Erneuerung ist allen Geistigen gemeinsam, zutiefst ist er aber im Künstler verankert, der sein Werk zum Gleichnis formen möchte, das eruptiv von innen heraus, symbolhaft erfaßt, Letztes veranschaulichen soll.

Wer die neue Plastik dieser Zeit verstehen will, muß zuerst daran denken, daß sie jede Verbindung nach rückwärts jäh durchbrochen hat. Selbst der Impressionismus eines Rodin erscheint uns heute nur als Episode, von der aus keinerlei Beziehung zu dem Werk unserer Jungen besteht. Dagegen ist Archipenkos Schaffen, gleichnishaft in die Zeit gestellt, das gigantische Werk eines wirklichen Wegbereiters, so weit entfernt es auch noch von kosmischer Erfüllung sein mag. Aber dennoch versucht gerade sein „Kubismus" äußerste Loslösung von aller materiellen Gebundenheit, höchste Steigerung im rein Metaphysischen durch Befreiung von jedwedem dreidimensionalen Schauen. Seltsam und bedeutsam zugleich, daß ähnlich wie Chagall der Maler auch der Plastiker Archipenko ein Russe ist, der im Geiste einer zukünftigen Synthese von Osten und Westen beispielhaft vorangeht. Leicht zu verstehen auch, daß, zumal auf dem Gebiete einer in ihren Mitteln so durchaus materiell bedingten Kunst, wie es die Plastik ist, zuerst rein technisch die Überwindung stofflicher Begrenztheit versucht wurde, ein Bemühen, das noch lange nicht an die Grenzen äußerster Möglichkeiten vorgestoßen ist. Aber daß überhaupt der Versuch unternommen wird, auch dem plastischen Vermögen als solchem neue Zielrichtung zu geben, beweist, wie sehr der Künstler von heute die Vergangenheit überwunden hat, ohne ihre Größe da, wo sie über die Grenze der Zeit hinauswuchs, zu verkennen. Der deutsche Künstler, teilhaftig der in der Rasse seit Jahrhunderten aufgespeicherten und noch immer latenten Energie, Rückwärtiges, das zur Anbetung ruft, nicht nur liebend zu umfangen, sondern mit einem Blutstrom seiner Seelenhaftigkeit zu durchtränken, um es täglich aufs neue zu erleben und in den Strudel eigenen Seins einzubetten als Mittel innerer Erhebung, ist stärker in dem Banne seiner Überlieferung befangen als jene Neuschöpfer aus dem Osten, die unbelasteter von Tradition dem Neuland kühn entgegenschreiten. Für den deutschen Bildhauer zumal, der erst durch Opfer sich von jener letzten künstlerischen Weltanschauung losgekauft, die eigentlich ja keine war und sich dem jungen Tag der Freiheit nun verbunden fühlt, gibt es ein Beispiel, einen Auftrieb seiner Kräfte, ein höchstes Ideal für Formgefühl und immaterielle Schönheit in unbegrenzten Möglichkeiten, die einmal bestand, als das Bild-

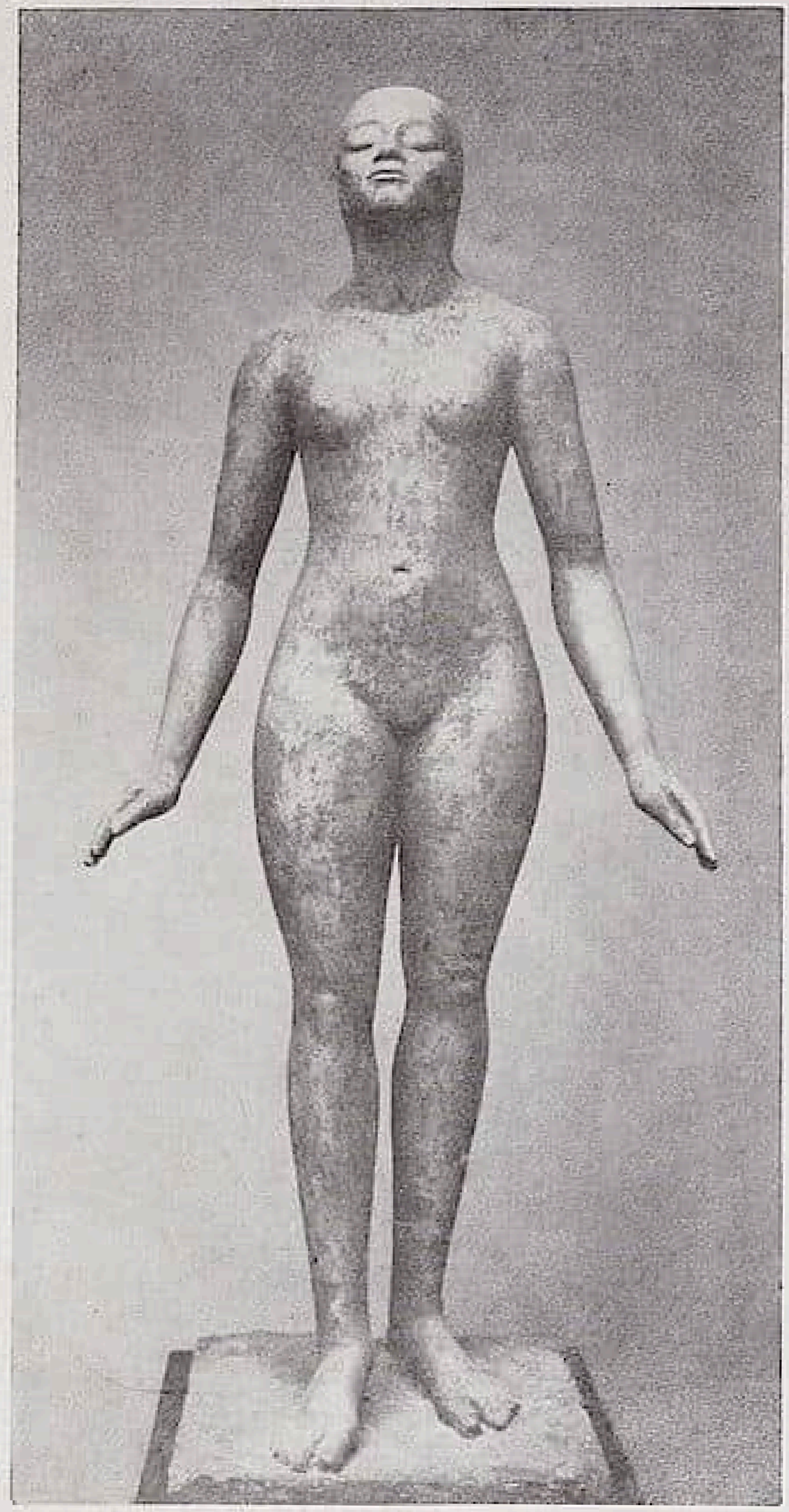


Abb. 1. Herbert Garbe. Wandlerin. 1918.

werk nichts als Gefäß der göttlichen Idee gewesen ist. Dergestalt sieht er es an seinen Domen, im Halbdunkel der Kapellen, gliedhaft angeschmiegt an Pfeilern, die dem Unendlichen sich nähern möchten. Nicht in der Beschränktheit erdgebundener Dogmatik, der fast zum Trotz die Dome wuchsen, erlebt er das Wunder seiner Gotik, sondern in dem Aufstieg zum Symbol des Ewigen. So gering auch die Mittel waren, über die der Steinbildhauer oder Bildschnitzer jener Zeit verfügte, so sehr das Material selbst dem höheren Drange Grenzen zog (wie es heute noch der Fall ist und immer sein wird), so reich gefüllt mit inneren Gesichten verließ der Block dennoch die Werkstatt seines Meisters, wenn er bewußte Form geworden war. Die Schönheit der gotischen Welt spottet allen diesseitigen Vergleichsmomenten, weil sie einzig göttlich ist. Nicht Vergänglichkeit ist Sinn des bildnerischen Gestaltens sondern die Ewigkeit. Nicht die Welt und das in ihr herrschende Ich mit seinem Gebundensein an Zufall und Moment, nicht

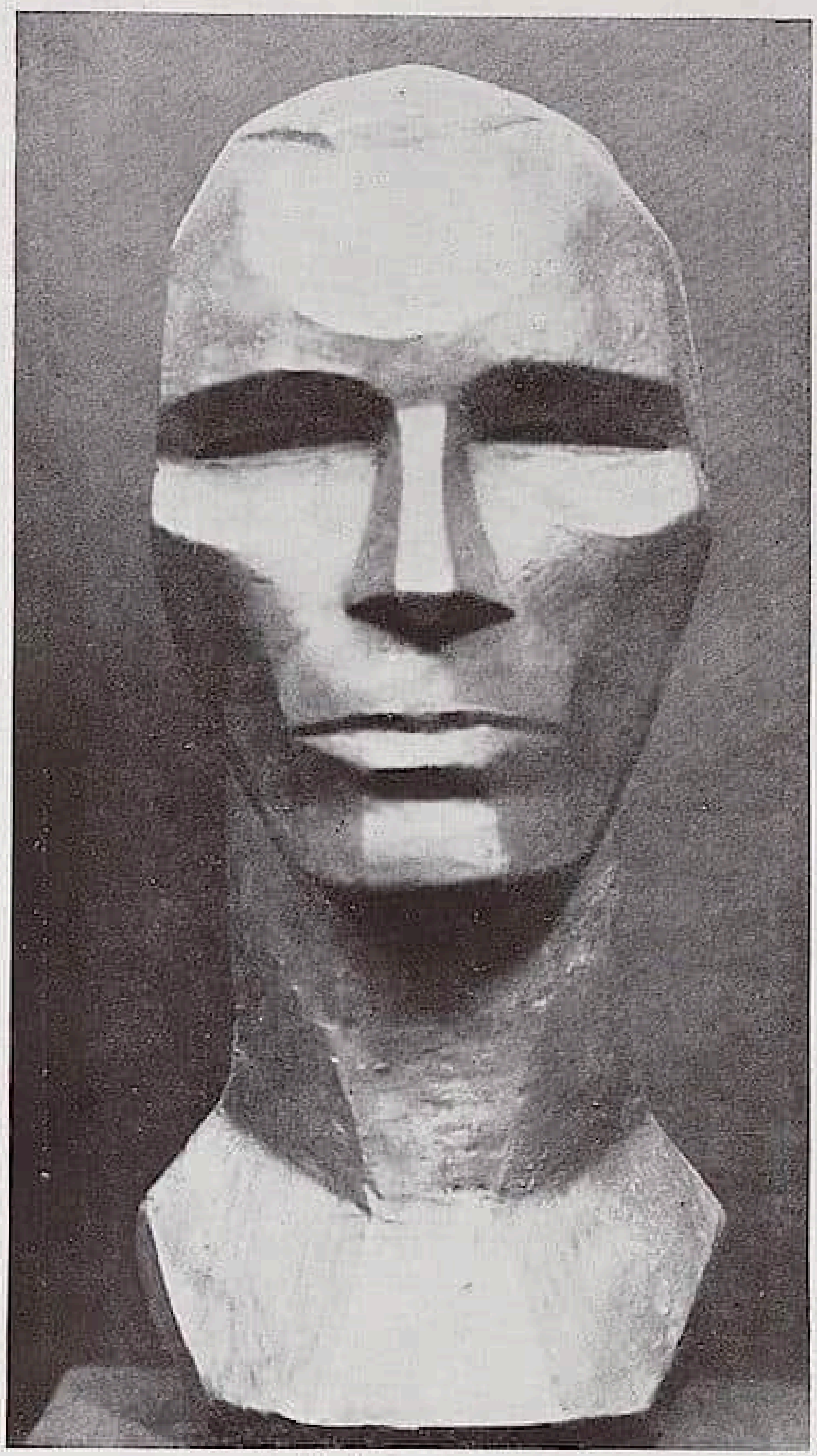


Abb. 2. Herbert Garbe. Porträt Lätk. 1919.

die Natur in ihrer bloßen Spiegelung im Auge ist Zweck und Inhalt dieser Kunst, sondern Freiheit und Unsterblichkeit — in der geistigen Vermählung mit Gott — suchen letzte Ausprägung in der Form, die zur Überwindung der Materie führt.

Nie wird der Deutsche in einer Zeit, die wieder zum Geiste hindrängt, loskönnen von den Wundern seiner gotischen Welt. Mögen ihn auch noch so sehr die bildnerischen Herrlichkeiten des Ostens überströmen, die übrigens in der metaphysischen Zielrichtung als Ausdruck einer universalen Gemeinschaftsidee den gleichen Tendenzen entwachsen sind, die Sehnsucht lenkt ihn am stärksten immer zu den Quellen zurück, die seinem eigenen Wesen am nächsten liegen. Denn diese Offenbarungen, so sehr sie dem oberflächlichen Betrachter auch als Zweckkunst im Dienste der mittelalterlichen Kirche erscheinen mögen, haben mit der Glaubenslehre nichts gemein. Diese nämlich ist reines Menschenwerk und trotz aller Symbolik die Resultante eines rein verstandesmäßigen

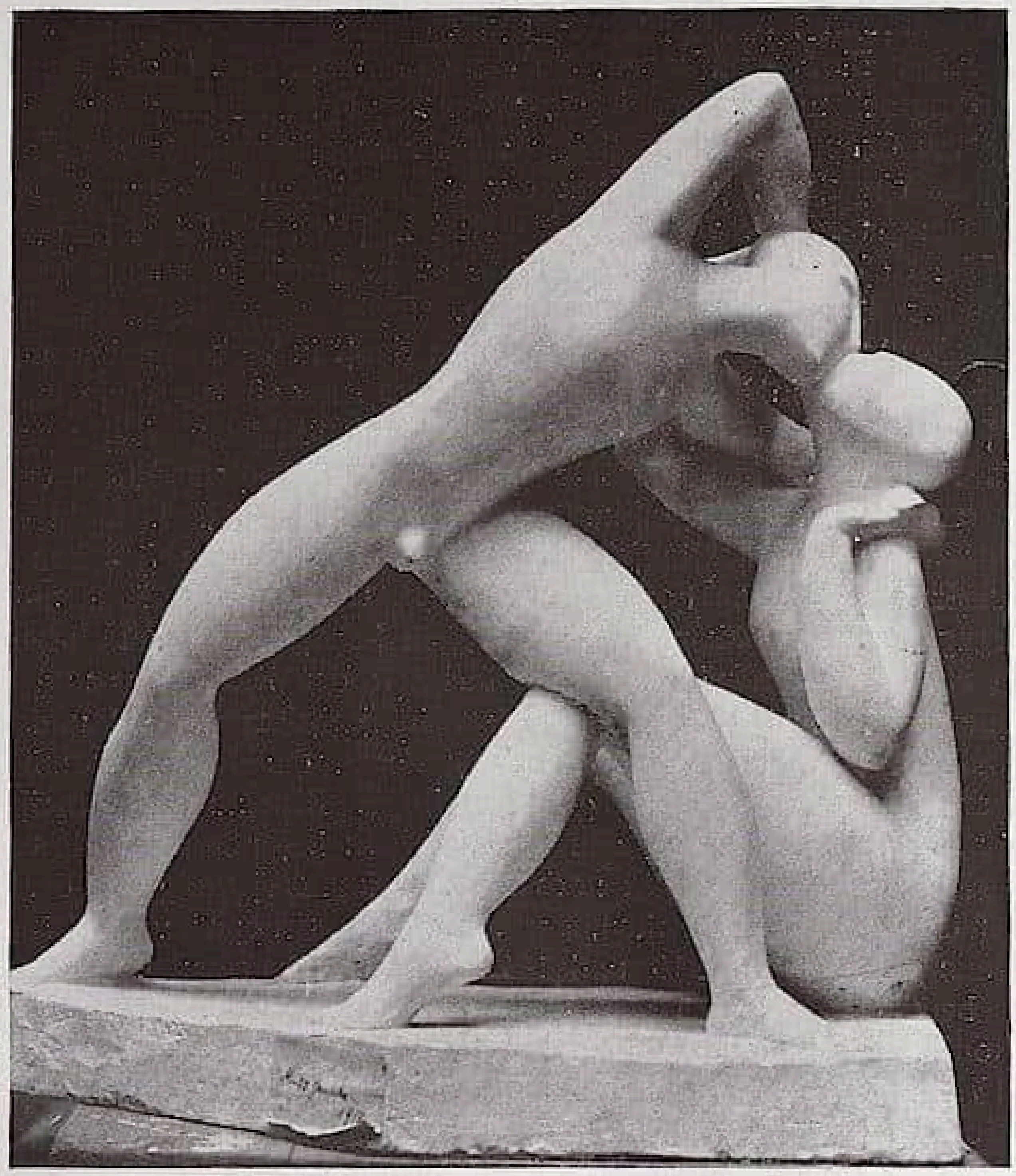


Abb. 3. Herbert Garbe. Kleine Gruppe „Eros". 1919.

Denkens und menschlichen autoritativen Willens. Der Künstler aber, der zwar seine Motive dem Legendenkreis und der heiligen Schrift entnahm, wuchs in dem intuitiven Drang seines Gefühles über die zeitbegrenzte Dauer kirchlicher Lehren und Vorstellungen hinaus, indem er ewige Wahrheit in die Form zeitenlosen Symbols umprägte.

Will man, von solchen Gedanken geführt, dem Werk eines unserer Jungen nahekommen, der vielleicht unter den lebenden deutschen Bildhauern sich am engsten mit dem Geiste der Gotik (diese nicht als Stil, sondern lediglich als Ausdruck seelischer Kräfte verstanden) berührt, dann muß daran erinnert werden, daß die Bildhauerkunst jener Zeit auch im rein Technischen vorbildlich für die Entmaterialisierung des Stoffes gewesen ist. Beinahe ist es überflüssig zu erwähnen, daß Stein immer Stein bleibt, so sehr ihn auch der Meißel des Bildners zur höheren Formidee umgestalten mag, daß jedes Material, ob Stein oder Holz (um diese handelt es sich damals wie heute zumeist, da sogenannte Gußverfahren immer mehr oder weniger mechanische Reproduktionen nach dem Modell sind) in sich Grenzen und Bedingtheiten besitzt, die der wirkliche Künstler respektieren muß, da sie ihm in der Formausprägung Ziel, in der metaphysischen Umdeutung seiner Idee gewisse natürliche Schranken setzen. Die Sehnsucht des echten Bildners aber wird immer dahin gehen, letzte Synthese aus Material und intuitivem Wollen zur Wirklichkeit erstehen zu lassen. Für ihn ist das Material gewissermaßen

Urstoff zur Verdeutlichung seines seelisch-geistigen Dranges nach höherer Gestaltung. Ein Stein, der als roher Block empfangen, Zeugung als plastisches Werk werden soll, trägt in sich alle Bedingtheiten des Meißels als Mittel der Formprägung. Das Holz, vielleicht bei einer größeren Gruppe aus Einzelteilen zusammengefügt, ist dennoch auf die Arbeit des Schnitzmessers eingestellt, soll es mit der schöpferischen Idee zur inneren Harmonie verschmelzen. Daraus erhellt, daß jedes Material in sich nach seiner besonderen Art bestimmte plastische Gesetze verschließt, die nirgends so sinnfällig zutage treten, als wenn wir den primitiven Künstler am Werke sehen. Diese wundervolle Primitivität in den technischen Mitteln aber ist Gemeingut aller großen Kunst in Vergangenheit und Gegenwart.

Herbert Garbe beweist in seinem bisherigen Schaffen, daß ihm diese lapidarsten Voraussetzungen für bildnerische Gestaltung, die die Kunst seit jenem Abstieg von der Höhe der Gotik bis zu dem völligen Débâcle am Tage der großen Zeitenwende überhaupt nicht mehr gekannt hat, beinahe instinktiv bewußt geworden sind. Sein Werk ist Einfühlung in das Material, so ekstatisch gerade in seinen letzten Arbeiten der seelische Drang um Ausdruck und neue Formgebung ringt. Wie ihm die Akademie nichts, das Handwerk dagegen alles gegeben, so ist auch sein Schaffen mit natürlicher Konsequenz zutiefst im Material selbst verankert. Hier haben wir den Bildhauer und Bildschnitzer in reinster Prägung. Wie ihn der Funke des Schöpferischen berührt und ergreift, steht bereits die sinnliche, von innen herausgeborene Form, die der Besonderheit technischer Voraussetzungen erwuchs, vor seinem geistigen Auge. Dies zu erklären, ist eine nähere Analyse seiner Arbeiten gerade aus den letzten Jahren besonders instruktiv.

Am Anfang seines Schaffens steht noch die Auseinandersetzung mit der Natur. Aber schon in der frühesten seiner Arbeiten, der „tragischen Gruppe" von 1912, ist die letzte Entwicklung aus den Jahren 1919 und 1920 klar vorausgedeutet. Die plastische Einstellung geht bereits hier auf die Einansicht, die eigentlich alle großen Epochen der Bildhauerei konsequent befolgt haben, weil sie naturbedingt dem Handwerk des Bildschnitzers und Steinhauers am meisten adäquat ist. In dieser besonderen Einstellung tritt zudem das Moment für die architektonische Bedingtheit klar zutage: Plastik im Dienste der Architektur oder als notwendiger Teil derselben ergibt in höchster Ausprägung das Gesamtkunstwerk. Auch in anderen Werken der Frühzeit wie der edlen Halbfigur der „Krugfrau" 1913, die ihre starke Anlehnung an das hohe Beispiel der ägyptischen Kunst nicht verleugnet, ist das Prinzip der Einansicht durchgeführt. Dagegen ist die „Wandlerin" von 1918, die ähnlich das Motiv des Schreitens noch einmal aufnimmt, durchaus frei und selbständig erfunden und ganz erfüllt vom Geist der eignen Zeit (Abb. 1). Dieses Verlangen nach einer in der Zeit verwurzelten und durch sie bedingten Form führte zu den Schöpfungen der „Aufschauenden" von 1917, die bei erdhaft breiter Lagerung ein Aufwärtsklingen und Sehnen, dem Geist der Gotik nah verbunden, zum Ausdruck bringt, ferner zu dem „Saulus" von 1918, mit dem Garbe noch einmal die Auseinandersetzung mit der Natur vollzieht. Aber hier wird auch der Zwiespalt evident, der dem Ringen nach einfachster Form im Kampfe mit dem Ausdruck der Bewegtheit erwuchs. Man empfindet deutlich das heiße Bemühen des jungen Bildners, die für Ewigkeit gegründeten Gesetze der Statik der Bewegung untertan zu machen. Aus dem gleichen Verlangen heraus entstand sodann die wundervolle kleine Gruppe „Eros" 1919, die dreidimensional zur Rundgruppe erweitert, nur noch Bewegung in einem großen freiklingenden rhythmischen Schwung zusammenfaßt (Abb. 3). Vielleicht sind hier Archipenkos frühe Arbeiten nicht ganz ohne Einfluß gewesen. Trotzdem bedeutet gerade diese Gruppe ein neues Formerlebnis, das im Gegensatz zu der früheren Orientierung auf die Dreiheit Höhe, Tiefe und Breite hinzielt und in weiteren bildnerischen Schöp-

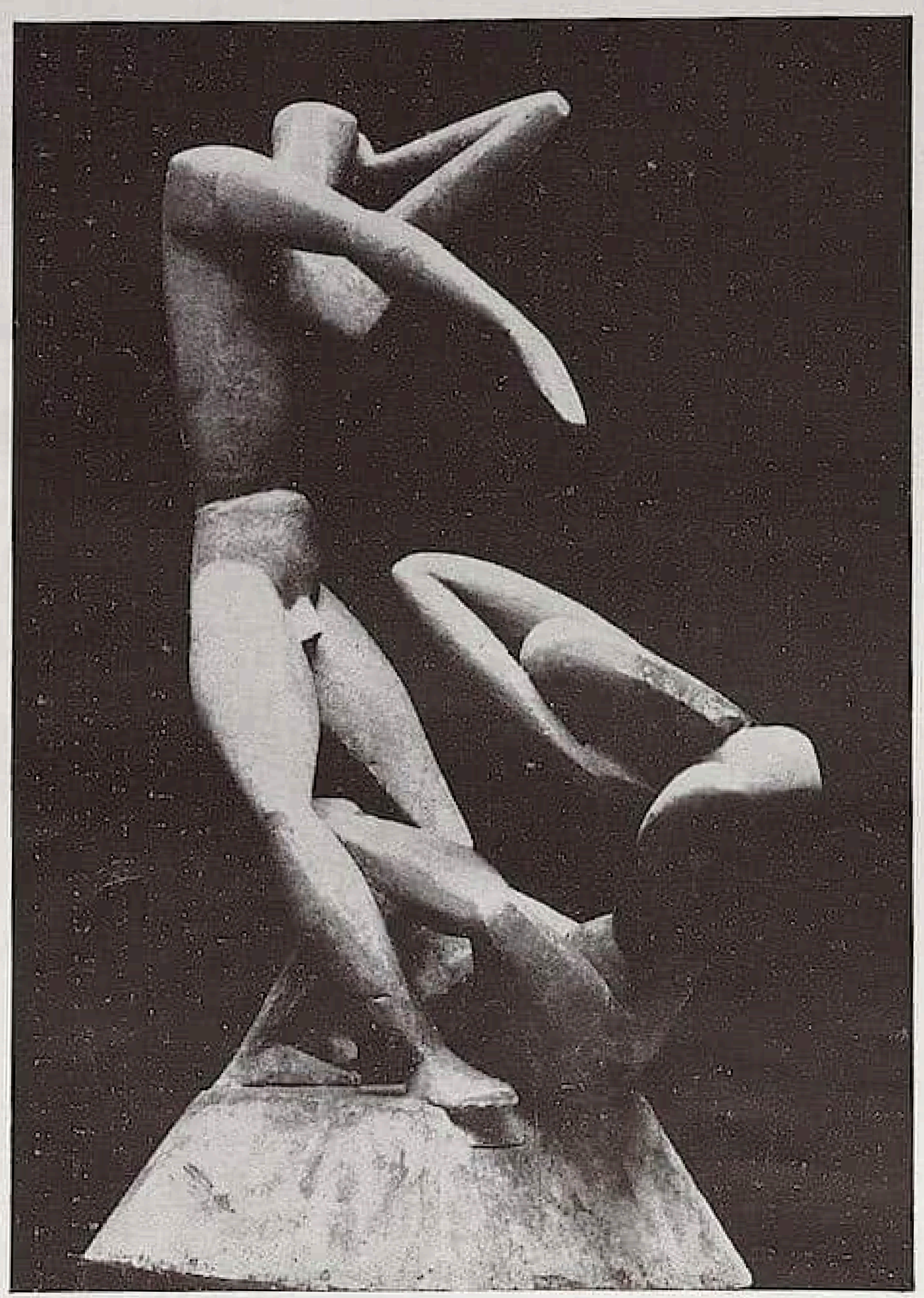


Abb. 4. Herbert Garbe. Blaue Gruppe. 1919.

Abb. 5. Herbert Garbe. Holzgeschnitzte Gruppe „Eros“. 1919.

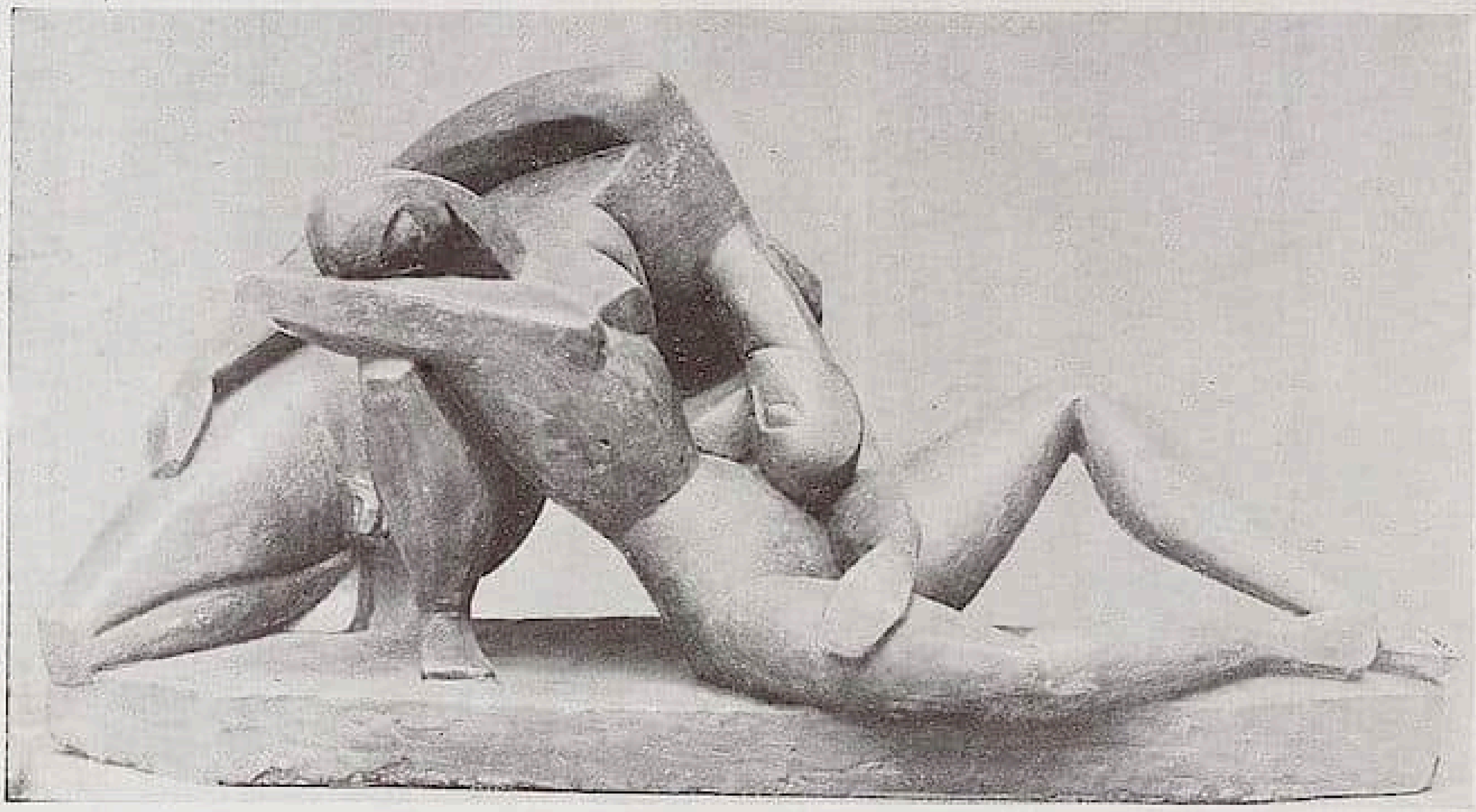


Abb. 6. Herbert Garbe. Gruppe „Schlaf“. 1919.

fungen noch eine künstlerische Steigerung erfahren sollte. Schon diese Erosgruppe ist Einfangen des Raumes durch die Form. Die „blaue Gruppe“ aus dem Anfang des gleichen Jahres zeigt dieses neue künstlerische Wollen noch intensiver (Abb. 4): Der Raum, eingefangen durch die vom Licht belebte Form gibt prachtvollen dreidimensionalen Klang, der durch das Gesetz des Rhythmus gebunden und dauernd gemacht ist. Chronologisch gesehen, nimmt sodann das nächste Werk, die große holzgeschnitzte Erosgruppe 1919 das Motiv der früheren kleinen Gruppe noch einmal auf, mit dem Unterschied, daß diesmal die Einstellung des Bildschnitzers dem dreidimensionalen Wollen wesentlich anderen Akzent verleiht (Abb. 5). Dennoch leitet diese Arbeit ähnlich wie die prachtvolle Horizontalgruppe „Schlaf“ 1919 (Abb. 6) erst zu den letzten Werken einer nächsten Stilepoche über, bei denen einzig der Wille und die Liebe zum Schnitzmaterial die Formengebung an sich bedingen und ihre Ausdehnung im Raum so knapp als möglich bemessen. Aber der künstlerische Ausdruck selbst steigert sich damit zu höchster Eindringlichkeit. Diese Werke einer nur auf die Wesenheit des Ewigen eingestellten Ausdruckskunst, die sich zu letzter bildnerischer Freiheit vergeistigt, sind intuitiv aus dem Gefühl des Bildhauers und Holzschnitzers geboren. Die Gruppe des Todes I. Fassung ist fast zur Fläche gewordene Plastik, Architektur im höchsten künstlerischen Sinne (Abb. 7). Durch diese Knappheit der Tiefendehnung, durch die Einfachheit der Form wird der Ausdruck vollends Vision und Ekstase. Ergreifend wie hier das Symbol des Todes Inkarnation geworden, wie auch der Schmerz — verkörpert in dem in Schmerzen Tragenden — monumentale Ausprägung gefunden hat. Von diesem Werk führt der Weg direkt zurück zur frühen tragischen Gruppe von 1912. Aber um wieviel gereifter in Ausdruck und Form ist dieses letzte Werk! In den Gegensätzen von Starrheit des Todes und schmerzdurchglühtem Leben enthüllt sich kosmisches Gleichnis. Durch den Parallelismus im Aufbau gewinnt der seelische Ausdruck unerhörte Steigerung. Ähnlich gefühlt und gesehen ist auch die II. Fassung der Gruppe vom Tode, die zwar in der Anlage um eine Figur erweitert ist, auch eine andere Führung der Linien verrät, aber

Abb. 7. Herbert Garbe. Gruppe des Todes. (1. Fassung.) 1919.

Abb. 8. Herbert Garbe. Gruppe des Todes. (2. Fassung.)

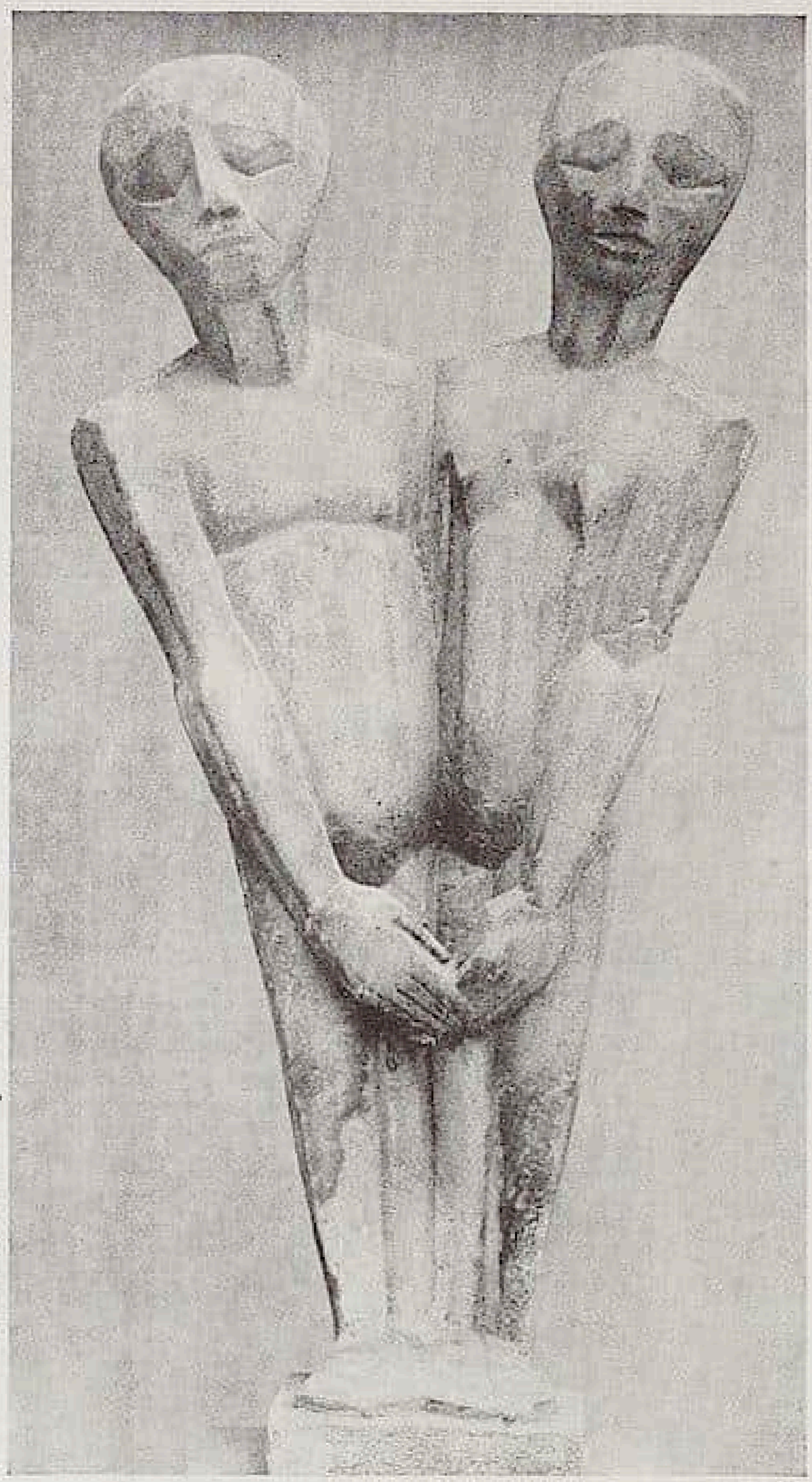


Abb. 9. Herbert Garbe. Zweieinheit.

doch aus den gleichen Grundgesetzen heraus entstand (Abb. 8). — Das heiße Bemühen Garbes, seelische Dinge in höchste künstlerische Form auszuprägen, ließ sodann das Werk „Die Zweieinheit" zu einem Symbol auf die Zusammengehörigkeit zweier Menschen erstehen, die durch Gesetz der Schöpfung miteinander verbunden, letzte Einheit im Eros und Geiste sind. Dieses Miteinanderverbundensein zweier Menschen, die aus dem gleichen Urstoff geboren, miteinander und durcheinander das Leben zu tragen haben, ist ewiges Gleichnis auf die Erdgebundenheit des physischen Seins, aber auch auf den Auftrieb der Seelen zur Höhe Gottes. Rein Metaphysisches scheint in Rhythmus und Gehalt Abstraktion geworden (Abb. 9). Endlich die „Aufwärts" genannte Figur (vorläufig Garbes letzte Arbeit aus dem Jahr 1920), die die Erscheinung eines Redners

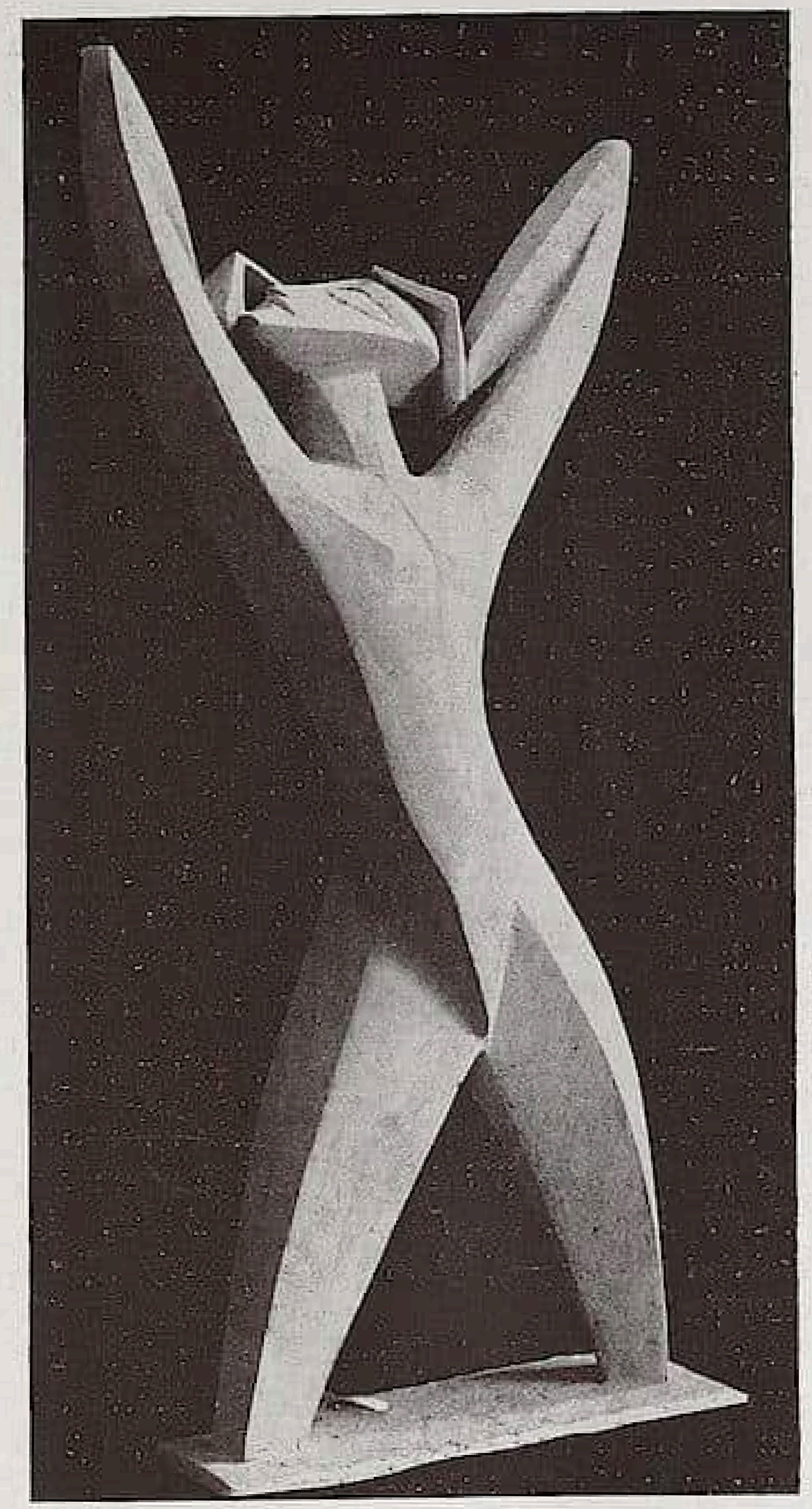


Abb. 10. Herbert Garbe. Aufwärts. 1920.

oder Volksführers in Ekstase und Qual emporschnellen läßt. Erinnerung an die Märtyrer der Revolution war vielleicht Anlaß, dem unerbittlichen Suchen nach Wahrheit einen beinahe körperlosen Ausdruck zu formen. Hier wird die „gotische" Seele des Künstlers noch einmal in schlackenloser Reinheit offenbar (Abb. 10).

Wohin von hier aus die Entwicklung weiterführt, das voraus zu sagen, dürfte schwer sein. Wer sich aber tief in das Wesen dieses Schöpfers hinein versenkt, die Glut dieser Künstlerseele empfindet und seinen Drang nach formalem Erlebnis zu werten vermag, dem wird es leicht offenbar, daß hier die Sehnsucht nach der Architektur, nach dem zusammenfassenden Kunstwerk ähnlich den Domen der Gotik, mächtig nach Erfüllung drängt. Garbe ist wie nur wenige bildhauerische Kräfte dieser Zeit berufen, in der Gemeinsamkeit mit dem kongenialen Baukünstler das große Gesamtkunstwerk der Zukunft zu schaffen.

Die junge französische Malerei

(Die letzten Pariser Ausstellungen: „La jeune peinture française“ / Die Kubisten bei Rosenberg / Gimmi und Coubine in der Galerie Weill)

Mit 3 Abbildungen *Von ADOLPHE BASLER*

Seit der Ausstellung der „Indépendants“, die in diesem Jahre im Grand Palais zu sehen war, und die sämtliche Strömungen der neuen Malerei in tausenden der ausgestellten Bilder zur Schau brachte, hat sich eine neue Künstlergruppe mit Ausschluß aller Nichtfranzosen gebildet. „La jeune peinture française“ (dies ihr Name) hat immerhin für einen Ausländer eine Ausnahme zugestanden — doch nur für einen Verstorbenen. Dem Italiener Modigliani hat man eine Nachlaßausstellung eingeräumt.

Die Kubisten, mit Ausnahme von Braque, haben hier nicht ausgestellt. Alle anderen Richtungen seit Bonnard und Matisse bis zu Derain waren reichlich vertreten.

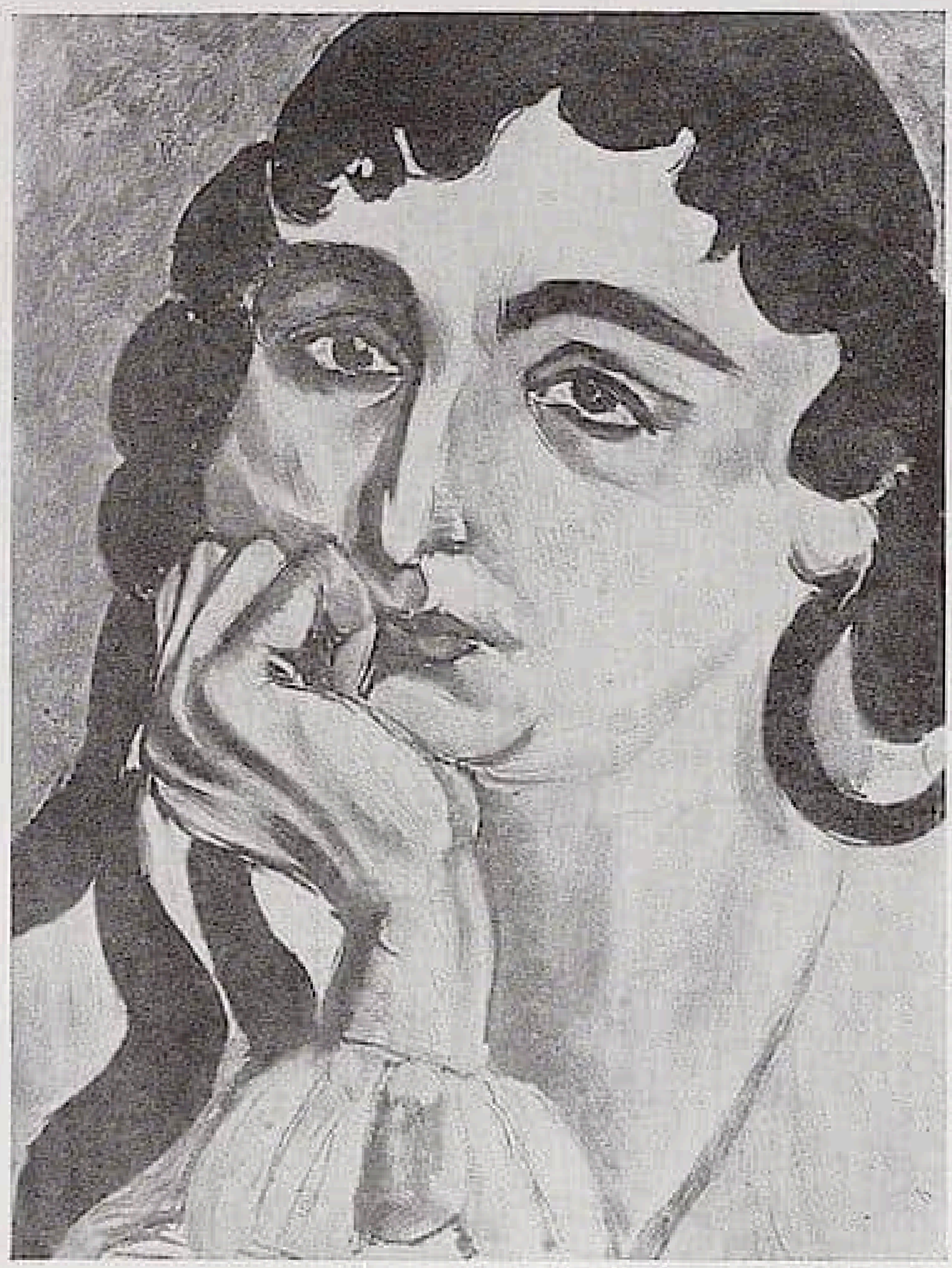
Unter dem Patronate von zwei großen Toten stand diese Ausstellung: Cézanne und Renoir, ein jeder durch ein Meisterwerk vertreten. Dieser Salon nun, der alle jungen französischen Maler in sich vereinigt, deren künstlerische Bestrebungen durchaus als antiakademisch und antioffiziell gelten, wirkt trotz alledem als eine Art „Salon des Artistes français“[1] — trotz und gegen alle seine Prinzipien. Durch sein Zustandekommen allein und durch den Nachhall, den er gefunden hat, erbringt er den Beweis, daß der Geschmack des französischen Publikums — aller sogenannten revolutionären Kunst seit langem feindlich gesinnt — sich allmählich anzupassen beginnt. Ob das nun die unmittelbare Wirkung des Krieges ist, ob es eine Folge der Vermögensverschiebung ist, die in der letzten Zeit vielfach in die Taschen hominum novorum glitten, sei dahingestellt — die Tatsache steht fest, daß Bilder, kämen sie nun aus der Schule der Impressionisten, der Fauves, selbst der Kubisten — Bilder, die vor wenigen Jahren zum Export allein verurteilt waren — jetzt in den zahlreichen französischen Kollektionen ihren gebührenden Platz finden.

Ja noch mehr: Bilder der impressionistischen Richtung sind bereits der Typus einer offiziellen Malerei geworden, während die Malerei der Fauves, der Expressionisten, ja selbst die der Kubisten niemand mehr durch ihren starken, oft gewaltsamen Ausdruck oder durch den Umsturz aller Konvention verletzt.

Für alles gibt es Liebhaber; auch die Kritik, noch vor dem Kriege von schroffer Abneigung gegen alle Kunst der Fauves oder der Kubisten, beginnt sich zu interessieren und kommentiert oft mit viel Klugheit (so J. E. Blanche, so Vauxcelles) die Bestrebungen und Ziele der neuen Malerei. Durch den ständigen Anblick der Bilder eines Matisse, Picasso, Derain oder Braque hat man sich eben eingewöhnt.

Doch eines ist sonderbar und eigen diesem Lande der Malerei: Mag eine Formel noch so verführerisch sein, mag eine Schule noch so vielverheißend sich entwickeln, immer findet sie auf ihrem Wege ihre Reaktion. Daher rührt auch diese seltsame Vitalität — die Vorherrschaft eines gesunden Geistes — der endgültige Sieg der Raison. Der Verwirrung durch alle die unzähligen Versuche einer neuen Ästhetik und diesem ganzen Chaos der Ideen, die bis 1914 die Köpfe der Maler bestürmten, jenen, die sich teils um Derain, teils um Picasso oder Braque scharten, mußte notgedrungen eine Herr-

[1] Der „Salon des Artistes français“ ist der offizielle Salon, der alle akademische Kunst vereinigt.



Matiſſe. Portrait.
(Jeune peinture française.)

ſchaft der Vernunft ihr Ziel ſetzen — wie ſie dieſem Lande eines Fouquet, Pouſſin, Ingres oder Cézanne ganz eigen iſt.

Dieſe kleine Einführung — ſo allgemein ſie auch gehalten ſei — erſchien mir angebracht, um den Gegenſatz zu erhellen, der zwiſchen den Beſtrebungen hier und der ſogenannten expreſſioniſtiſchen Bewegung beſteht, die in Deutſchland ihre Blüte treibt.

Die „jeune peinture française" zwar — die auch von Derain kaum Vollwertiges zeigt — bot nicht das erforderliche Material, um die eingangs von mir gemachten Erwägungen hinreichend zu illuſtrieren. Gerade im Kreiſe um Derain finden ſich nur jene Ideologen der neuen franzöſiſchen Malerei, die wie ein André Lhote alle dieſe Fragen zur leidenſchaftlichſten Diskuſſion bringen — hier gärt der ganze Entwicklungsprozeß der Malerei ſeit Matiſſe. Wir folgen mit Intereſſe Lhote, der in der „Nouvelle revue française" die neuen Erſcheinungen in der Malerei kommentiert oder Derain, der in unbündigen Geſprächen die Tiefen der Malerei in einer Weiſe zu ergründen weiß, die lebhaft mit der Art kontraſtiert, in der vor Jahren noch Poeten wie Apollinaire z. B. darüber ſpieleriſch zu charmieren wußten.

So ſtehen hier auf der einen Seite Derain, die Kubiſten und die Nachkubiſten — auf der anderen Matiſſe. Eine Frage drängt ſich auf: Gehört Matiſſe mit zu der jungen franzöſiſchen Malerei oder iſt er als Zeitgenoſſe von Bonnard und Vuillard noch einer von den Nachimpreſſioniſten.

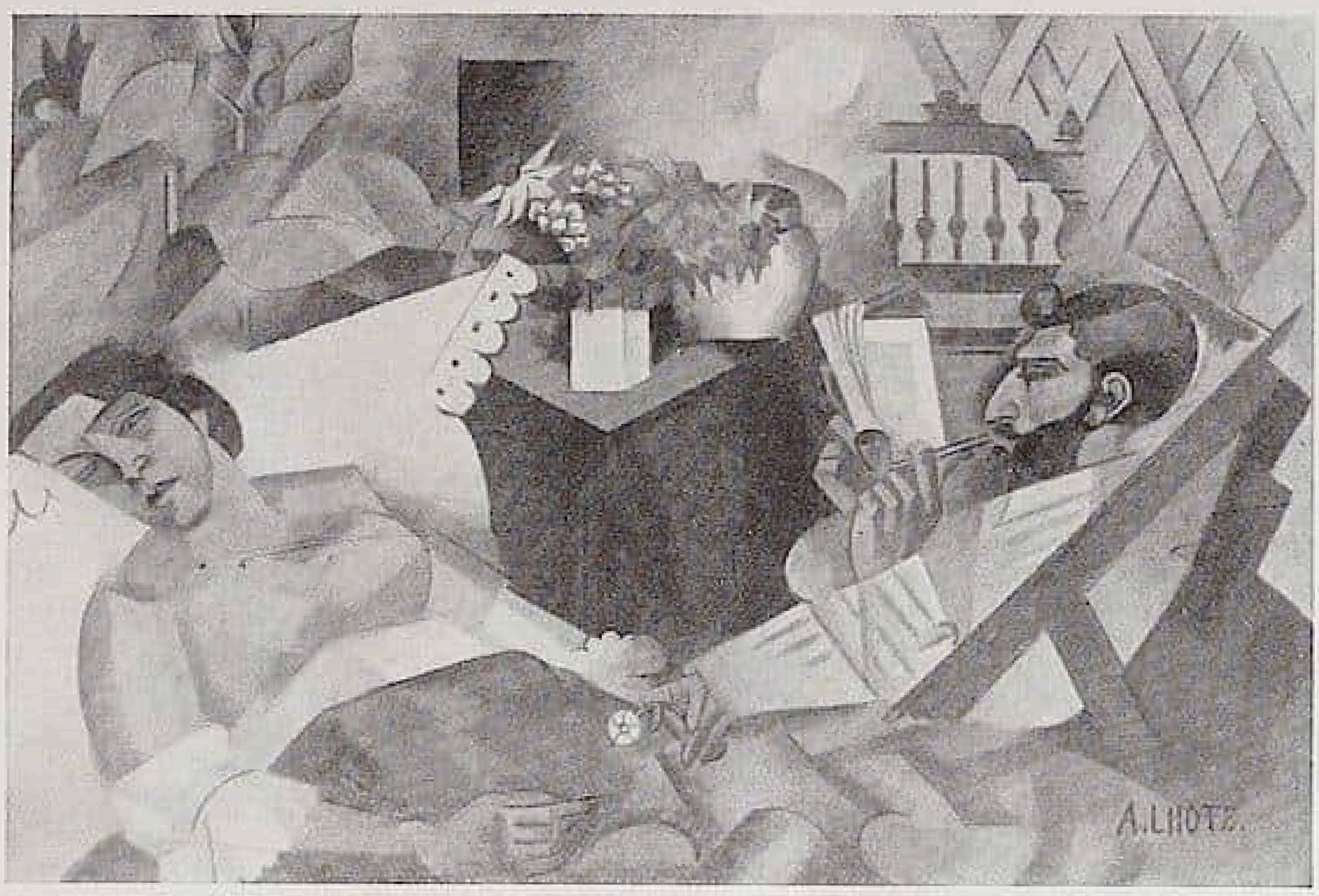
Die Argumente, die Lhote anführt, um Matisse zu bekämpfen, entstammen nicht immer der Rüstkammer reiner Kritik — Lhote ist wie die Mehrzahl der Jungen, die zwischen Derain und den Kubisten schwanken, Eklektiker.

Ich sehe das Problem so: Seit dem Auftreten der Fauves ist die Unklarheit zwischen Tafelbild und dekorativer Flächenkunst nur noch gewachsen. Matisse und Braque gehören derselben Familie an — sie trennt nur die Altersklasse. Beide sind geborene Flächenkünstler (decorateurs). Matisse, der ältere, fand gestützt auf den Impressionismus eine ganz neue Ausdrucksform. Seine Bilder atmen ihren eigenen Charme — ihre Leichtigkeit. Seine Phantasie wirkt ganz außergewöhnlich. Aber Matisse, dieses stärkste Temperament der Modernen, spricht eine Sprache, die am allerwenigsten der Tradition angehört. Ein Bild von ihm hat durch das außerordentliche Raffinement, durch seine bis zum Paroxismus gesteigerte Ausdrucksschärfe mehr Zeitgeist in sich als die revolutionären Bilder der Kubisten. Man könnte kaum ein Bild Matisses neben Courbet hängen, den er selbst über alles bewundert. Dafür könnte ein Bild, das im Sinne Derains gemalt ist, oder die kubistische Transposition eines Picasso ruhig im Louvre hängen — nicht allein neben Courbet — selbst neben den ganz Alten.

Ich wage zu behaupten, Matisse ist der einzige wirklich neuartige Maler, der ein Bild durch Auflösung aller Elemente, die ein Bild erfordert, zu realisieren weiß. Eine Form besteht bei ihm nur noch durch den Rapport zu einer anderen — eine Farbe leuchtet nur durch die andere. Weder das Sujet noch die Zentralisation einer Komposition besteht für ihn. Sein Bild strahlt, atmet die Luft seiner Lebensfreude — es fesselt durch den ihm ureigenen Symbolismus. Allein seine Ästhetik steht näher dem Kunsthandwerk von Aubusson oder dem von Beauvais als den Schönheitsbegriffen eines Renoir oder Courbet. In diesem Sinne nähert sich Braque so stark an Matisse. Braque in seiner kubistischen Einstellung versuchte seinerseits Verfahren, die der Werkstatt des Zimmermalers entnommen sind, in der Tafelmalerei zu verwerten. Seine Distinktion verstand es, mit feinem Takt und außerordentlichem Maßhalten von diesen Elementen Gebrauch zu machen. Im Grunde war dies eine Frage einer Neubereicherung des Metiers — und man könnte die wahre Bedeutung der Kunst in der Vollkommenheit der Anwendung ihrer Ausdrucksmittel erkennen.

Nähert sich nicht Braque in seinen kubistischen Transpositionen jenen Kunsthandwerkern von Beauvais, die in ihrer Art gleiche Meister waren wie die Pompejaner? Unter Ludwig XV. hätte wohl ein Matisse die Manufaktur von Aubusson geleitet — ein Braque unter Ludwig XVI. die von Beauvais. Eine solche Evolution der Malerei, die ein Jahrhundert hindurch, seit Ingres und Delacroix über Corot, Daumier, Courbet bis auf Cézanne und Renoir nur durch ihre innere Intensität bestand, ist ganz normal. Sie mußte notwendigerweise zu einer dekorativen Ausdrucksform gelangen und Matisse und Braque scheinen mir schlagende Beweise dafür. Wenn Picasso vor kurzem noch sein Heil in einer Anlehnung an Ingres und David suchte, geschah es, zweifellos um dem Dämon des Dekorativen zu entgehen, der alle Maler der jungen Schule zu verlocken sucht.

Derains großer Erfolg rührt wohl daher, daß er, der Tafelbild und dekorative Malerei in gleicher Weise meistert, frühere Irrtümer erkannt hat und heute (tiefer als Matisse in der Tradition fußend) eine Ausdrucksform gefunden hat, die die Tiefe inneren Gehalts keinem äußeren dekorativen Reiz mehr opfert. Ob zwar nicht immer ganz und gar ihm eigen, hat auch Derain unbestritten viel Charme. Er scheint mir der Erbe der ganzen französischen Malerei.



André Lhote. La convalescente.
(Jeune peinture française.)

Selbst der Vorwurf eines Eklektikers blieb ihm nicht erspart. Allein er ist der starke Sprosse eines Geschlechtes, der die Elemente des Schönen packt, wo immer sie ihm begegnen und sie verbraucht.

Was wäre da noch von den anderen zu sagen, die in der „jeune peinture française" ausstellen — sie sind zweifellos alle geschickt. Vlaminck, stets von gleichem Charme in seinen Landschaften, Utrillo, der Dichter des Montmartre, den man gerne mit Jongkind vergleicht oder mit Michel, dem Montmartremaler zu Anfang des 19. Jahrhunderts. Suzanne Valadon, deren Zeichnung von gleicher Schärfe ist wie die ihres Lehrers Degas — und alle die „Jungen" von 20, 40 und 50 Jahren wie Lhote, Marchand, de Segonzac, Favory, Simon Lévy, Bischoff, Utter — sie alle haben sich eine Ausdrucksform zurechtgelegt, in der sie mehr oder weniger fesselnd ihre Sprache sprechen.

Die Nachlaßausstellung Modiglianis zeigte uns den frühverstorbenen Italiener, der mit dem unbestreitbarem Talente eines Bildhauers bemüht war, Maler zu sein.

Leonce Rosenberg brachte uns eine Ausstellung kubistischer und nichtkubistischer Malerei. Man war erstaunt, den ehemaligen Futuristen Severini auf dem Wege zu einer fast anekdotischen Kunst zu finden. Daneben Bilder von Braque, Picasso von strenger Stilreinheit, Herbin, der Bildhauer Laurens, dem man ernste Haltung nicht absprechen kann, Arbeiten von Gris und die temperamentvollen Improvisationen Légers.

In der Galerie Weill, in der seit letzer Zeit wohl die interessantesten Ausstellungen neuer Kunst zu sehen waren, haben zwei Ausländer einander folgend mit großem Erfolge ausgestellt: der Schweizer Gimmi und der Tscheche Coubine.

Der Ausstellung Coubines widmet einer der klarsten Köpfe der modernen Kritikerschule Vanderpyl im Petit Parisien folgende Betrachtung: „Man könnte sich vor-

stellen, Coubine, der zur Zeit in der Galerie Weill ausstellt, hätte in Gesellschaft des so entzückend naiven Zöllners Rousseau (von dem ein kleines Bildchen heute mehr an Wert repräsentiert als sein ganzes Schaffen ihm selbst bei Lebzeiten eingetragen hat) die Ingresbilder im Louvre besucht. Da hätten sie nun beide ihre Urteile gewechselt, ohne es zu merken, oft der gleichen Ansicht, hätten sie sich beim Verlassen des Museums doch gänzlich entzweit, ohne wieder eigentlich zu wissen warum. — —

Die Milde seines Wesens, kaum berührt von der Hast der Zeit, noch getrieben von einem wenig erfreulichen Streben nach bewußter Vollkommenheit scheinen mir Stift und Pinsel Coubines zu führen. Seine zurückhaltende Persönlichkeit bedrängte ebensowenig seine Kunst als billiger Ruhm; in stillem Winkel liebt er seinen Traum und sucht seine Verwirklichung. Immerhin scheinen einige der Porträts ihn voll befriedigt zu haben. Sie harmonieren so ganz mit dem Ehrgeiz eines Schüchternen. Die primitive Palette, seine Linie zaghaft und zart, die Einfachheit des Sujets, das er sich gerade noch zu wählen wagt, beweisen uns nur, daß diese Schlichtheit ein Weg ist. In zehn Jahren wird Coubine zu den feinsten Künstlern der Nachkriegsepoche gehören."

Simon-Lévy. Portrait.
(Jeune peinture française.)

Die Zeit und der Markt

Kunstpolitik

Staat und Kunst in Frankreich

Zu diesem auch an dieser Stelle bereits erörterten Thema veröffentlicht die N. Zür. Ztg. folgende, sehr bemerkenswerten Ausführungen, die unsere früheren Mitteilungen in wesentlichen Punkten zum Heil des Pariser Kunstmarktes berichtigen: Am 7. September trat das neue, vielbefehdete und gefürchtete Kunstausfuhrgesetz in Kraft. Nach dem Text im „Journal Officiel" ist die Ausfuhr von Kunstwerken „von nationalem historischem oder künstlerischem Interesse" verboten, und zwar ist diese Bestimmung anwendbar auf folgende drei Klassen von Gegenständen: Mobiliar vor 1830, Werke bildender Künstler, die vor mehr als zwanzig Jahren, vom Datum des Ausfuhrgesuches an gerechnet, gestorben sind, in Frankreich ausgegrabene Altertümer. Die Ausfuhr der zum Export freigegebenen Kunstwerke der ersten beiden Klassen wird je nach dem Verkaufspreis mit 15 bis 25 Prozent besteuert. Auf alle Kunstgegenstände, deren Einfuhr nach dem 1. Januar 1914 bewiesen werden kann oder die in Zukunft bei der Einfuhr deklariert werden, haben diese Bestimmungen keine Gültigkeit. Durch die letzten Verfügungen wird ein großer Teil der Befürchtungen, die seinerzeit in der Presse geäußert wurden (u. a. auch in einem in der „N. Zür. Ztg." abgedruckten Artikel des „Cicerone") gegenstandslos. Paris wird keineswegs die führende Stellung im internationalen Kunstmarkt aufgeben müssen, im Gegenteil ist vorauszusehen, daß die großen Pariser Kunsthändler, denen der Export französischer Kunst nun zum größten Teil verwehrt ist, sich um so intensiver auf den Verkauf und Umschlag ausländischer Sammlungen werfen werden.

Ein neues Gesetz, dessen Prinzip von den Kammern Ende April angenommen wurde, ist in Vorbereitung und erregt das Interesse der Künstlerschaft in hohem Grade. Es ist zu erwarten, daß es auch die Künstler und Gesetzgeber im Auslande zum Nachdenken reizen wird. Das sogen. „droit de suite", über das eine Kommission seit Wochen berät, erweitert das Urheberrecht von 1866, das im großen und ganzen nur die Reproduktionsfragen regelte. Das „droit de suite" bestimmt: Dem bildenden Künstler wird bei allen sukzessiven Verkäufen eines Werkes ein noch festzusetzender prozentualer Betrag der Verkaufssumme zufließen, unter der doppelten Bedingung, daß der Verkauf öffentlich sei und das Angebot tausend Franken übersteige. Während fünfzig Jahren nach dem Tode des Künstlers fällt dieser Betrag den gesetzlichen Erben zu. Dadurch wird der Künstler endlich gleichgestellt mit dem Schriftsteller und Dramatiker, die längst ihre Autorengebühr aus dem Verkauf oder der Aufführung ihrer Werke beziehen, und der Skandal wird aufhören, daß nur der Kunsthändler den Profit eines Wiederverkaufs einstreicht, während der Künstler oder seine Erben leer ausgehen. Vergegenwärtigt man sich die Summen, die von Kunstbörsianern oft erzielt werden, z. B. die achteinhalb Millionen, für die Degas' Atelier verschachert wurde, so leuchtet die Nützlichkeit des kommenden Gesetzes ohne weiteres ein. Nicht so klar sind einige einzelne Punkte, über die der Gesetzgeber zu entscheiden hat. Das „Bulletin de la vie artistique" vom 1. September hebt vor allem eine Schwierigkeit hervor, die es nicht dem Gutdünken der Staatsbeamten überlassen wissen möchte. Der Gesetzestext schützt das „Originalkunstwerk". Aber, erhebt sich die Frage, die Kopie? Das Bulletin schreibt: „Wenn Manet Velasquez kopiert, wenn Renoir Delacroix kopiert, wenn Ricard Rembrandt kopiert und Watteau Rubens, schufen da die Kopisten nicht Originale? — Es ist zu befürchten, daß dieser leidige Ausdruck „Kopie" die guten Absichten irreleitet. Es ist Zeit, ihn zu definieren. Es erschiene sonderbar, wenn das Gesetz, das den Stich nach Originalen, welcher Thema, Komposition, Effekte der Erfindung eines andern verdankt, schützte, die gemalte Kopie eines Gemäldes aber, bei der gerade die Ungenauigkeit (infidelité) den Verkaufswert ausmacht, der Garantien berauben wollte. Den Künstlern kommt es zu, die Kommission über diesen wichtigen Punkt, der die höchsten ästhetischen Probleme streift, aufzuklären."

Zum Schlusse sei noch ein interessanter Gesetzesvorschlag erwähnt, den der Deputierte Durand-Béchet machte, indem er eine Idee von Rosny aîné aufnahm: Die Autorengebühr, das „droit d'auteur", soll zukünftig auch von allen „freigewordenen" literarischen, dramatischen und musikalischen Werken erhoben werden; 25 Prozent dieses Betrages würden den Unterstützungskassen der verschiedenen großen Schriftsteller- und Musikerorganisationen zufließen, 75 Prozent dem Staate, um ihm zu ermöglichen, das sehr bescheidene Budget für öffentliche Anerkennung und Aufmunterung der Künstler zu vergrößern. Ohne der Verbreitung klassischer Literatur schaden zu wollen, hofft man so die Konkurrenz,

die von großen oder wenigstens vielgelesenen Toten den Lebenden gemacht wird, einzuschränken oder wenigstens nutzbringend zu gestalten. Mancher Verleger, so erwartet man optimistisch, würde eher einen lebenden und bedürftigen Autor herausgeben, anstatt wie jetzt, weil es ihn keine Autorengebühr kostet, eine neue Ausgabe von Balzac oder Stendhal usw. zu veranstalten, die keine unbedingte Notwendigkeit ist. Dieser gut gemeinte Vorschlag, der im Hinblick auf die erhöhten Unterstützungsmöglichkeiten einerseits, andererseits auf den feststehenden Unfug gewisser Luxuseditionen für die neuen Reichen und für literarische Snobs berechtigt erscheint, wird sicher scheitern an der technischen Unmöglichkeit, Grenzen zu ziehen, um die wirklich notwendigen (und allgemach gerade für den Mittelstand immer notwendigeren) billigen Ausgaben und Volksausgaben zu sichern und zu schützen.

Das österreichisch-italienische Abkommen

Am 21. September erhielten die Vorstände der in Mitleidenschaft gezogenen Sammlungen die Mitteilung von einem Sonderabkommen zwischen dem italienischen Vertreter und dem Staatsamte für Äußeres, demzufolge von österreichischer Seite den Italienern nicht nur alle Kunstwerke, die sie im Februar fortgeschafft haben, zugesprochen, sondern auch noch weitere Kunstwerke, wie das Vortragekreuz der Scuola di S. Teodoro und das berühmte Bessarion-Reliquar (beides von Kaiser Franz käuflich erworben) und die Estensischen Bronzen ausgeliefert werden sollen. Dafür würden die Italiener die drei damals als Pfand genommenen Handschriften der Hofbibliothek (Wiener Genesis, Dioskurides und Hortulus animae) sowie eine minderwertige Canovabüste zurückerstatten und versprechen den Ansprüchen der Nationalstaaten entgegenzutreten und unsere eventuellen Ansprüche auf einige aus Salzburg stammenden Goldschmiedearbeiten einer wohlwollenden Beurteilung zu unterziehen. Dies der Tatbestand, der freilich dadurch in einem besonderen Lichte erscheint, daß durch diesen Vertrag auf den im Frieden von St. Germain vorgesehenen internationalen Schiedsspruch Verzicht geleistet würde. Die Folge dieses Sachverhaltes war ein Protest der Museumskommission und Vorwürfe gegen die Leitung des Staatsamtes für Äußeres. Die Sache scheint nun auf die Frage hinauszulaufen, wie weit das Staatsamt für Äußeres berechtigt ist, die Angelegenheit im eigenen Wirkungskreise als Politikum zu behandeln, oder umgekehrt, ob und wie weit den mit den Kunstangelegenheiten betrauten Stellen eine Teilnahme zukommt. Da ergibt sich nun, laut Originalmitteilung der Politischen Korrespondenz, daß, nachdem bereits in St. Germain eingeleitete Vorbesprechungen gescheitert waren, diese neuerdings aufgenommen und „allerdings unter Intervention des Sektionschefs Rappaport vom Staatsamt für Äußeres, durch die Kunstexperten selbst geführt" wurden. Freilich scheint deren Tätigkeit nur auf die notwendigen fachlichen Informationen beschränkt gewesen zu sein. Denn der Vertrag ist italienischerseits wohl von dem italienischen Geschäftsträger Biancheri und vom Commendatore Modigliani, dem Direktor der Mailänder Galerie, österreichischerseits aber nur vom Staatskanzler ohne Beiziehung eines Kunstsachverständigen unterzeichnet und, obwohl bereits am 4. Mai 1920 abgeschlossen, erst vor einigen Tagen der Museumskommission bekannt geworden. Ob nun der daraufhin erfolgte Protest der Museumskommission die noch ausstehende letzte Entscheidung der Reparationskommission wird beeinflussen können? Denn nach all dem scheinen die diplomatischen Italiener weniger die Sachfremdheit und Gleichgültigkeit unserer Regierung als die Unklarheit der bestehenden Kompetenzverhältnisse in Kunstdingen klug ausgenützt zu haben. Diese Unklarheit dürfte aber in letzter Linie an der geringen Anteilnahme der Allgemeinheit an Kunstdingen überhaupt liegen, ist ja doch ein wirkliches Verhältnis zu unserem Kunstbesitz im Grunde nur bei einer kleinen Schicht der Bevölkerung zu finden, die zum Teil gerade jetzt durch die politischen Ereignisse zurückgedrängt ist; Bemühungen aber, die Kunst zu einer inneren Angelegenheit des Volkes zu machen, haben bisher in Österreich nur wenig Boden gewonnen. — Im übrigen scheinen sich auch in diesen Galerien die bösen staatlichen Verhältnisse, denen zufolge Kunstwerke als Kompensationswerte für Brot und politische Vorteile angesehen werden, widerzuspiegeln. So sind Gerüchte im Umlauf, nach denen fünf wertvolle Bilder der Liechtensteingalerie (darunter ein Rubens) ins Ausland verkauft wurden, um von dem Erlös Lebensmittel für die Bevölkerung des Fürstentums Liechtenstein kaufen zu können. Freilich soll der echte Rubens nur eine Kopie sein. Wie immer die Sache steht, es handelt sich ums Prinzip: Unsere Zeit krankt an einer bedenklichen Gegenüberstellung materieller und ideeller Werte, bei der die Not die ersteren den Ausschlag geben läßt. Und doch wäre es für den einzelnen wie für den Staat höchste Zeit, zu erkennen, daß nur der Glaube an die Kraft des Ideellen das Gegengewicht leisten kann. Nicht an der Tatsache

liegt es, daß ein paar Kunſtwerke ihren Beſitzer wechſeln — ſie gehen der Welt dadurch nicht verloren — wohl aber daran, daß die Kunſt nicht als ein führender, die Hydra des Materialismus bezwingender Faktor gewertet, ſondern — von welcher Seite immer — in deren Dienſt geſtellt wird.

H. G.

Sammlungen

Wiener Galerieverhältniſſe

Die eben in Vollendung begriffene Neuaufſtellung in der Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künſte erbringt den Beweis, daß auch unter den ſchwierigſten äußeren und inneren Umſtänden durch Qualitätsgefühl, Mut und praktiſchen Verſtand des Leiters auch in die veraltetſte Organiſation neues zeitgemäßes Leben gebracht werden kann, was gerade im Wiener Galerieweſen zu einer weiteren Umſchau Anlaß gibt. Die Akademiegalerie verdankt ihren Beſtand größtenteils Leihgaben und Schenkungen, vor allem der gräflich Lambergſchen Sammlung. Mit dem vielen Guten ging dabei freilich ein Wuſt von übermalten, verreſtaurierten und minderwertigen Bildern und Kopien mit. Da urſprünglich — wohl aus Achtung vor den Spendern — möglichſt viel davon untergebracht werden ſollte, entſtand bei beſchränktem Raume ein Über- und Durcheinander, das noch dazu durch die auf Hängung und Beleuchtung des einzelnen Werkes ſoviel wie keine Rückſicht nehmende Aufſtellung, allen modernen Anforderungen Hohn ſprach. Der Umſtand, daß ſich der Mut des gegenwärtigen Leiters (Dr. Eigenberger)[1], der die qualitative Auswahl einer gemiſchten Fülle vorzog, über dieſe Zuſtände hinwegſetzen konnte, zeigt, daß es wohl nur der gewohnte konſervative Schlendrian war, der die Umwandlung einer Rumpelkammer in eine Galerie bisher verhinderte. Freilich verfügt die Galerie nur über eine jährliche Dotation von 6000 Kronen, die unter den heutigen Verhältniſſen kaum für Dienerſchaft und Reinigung ausreicht. Um ſo mehr iſt es perſönlicher Tatkraft zu verdanken, wenn die die Dotation um ein vielfaches überſteigenden Koſten der Neuaufſtellung aufgebracht wurden ohne den Staat zu belaſten. Wenn jetzt durch neue ſchrägwandige gegen den Fenſtergang (früher umgekehrt!) geöffnete Abteilungen das einzelne Werk auf ruhiger Fläche zur vollen Geltung kommt, ſo ſtaunt man erſt über den Reichtum an Qualitäten, die früher in oft bis zum Fußboden reichendem Durcheinander oder in dunklen Ecken verſchwanden. Vieles, wie die prachtvolle Serie der Guardi, die niederländiſchen Blumenſtücke und Landſchaften, gewann überhaupt erſt jetzt Exiſtenzwert. Auch die höchſt gelungenen Reſtaurierungen einzelner Stücke — wie z. B. die Entdeckung eines intereſſanten ferrareſiſchen Temperabildes nach Beſeitigung der durchgängigen Ölübermalung (früher „florentiniſch 16. Jahrh.“) ſowie die Heranziehung von unbeachteten Depotſtücken verſtärkte die Lebendigkeit des gegenwärtigen Geſamteindrucks. Beſonders glücklich für die jetzige individuelle Wirkung der Gemälde war der Gedanke, die eintönigen Goldrahmen durch alte Originalrahmen zu erſetzen. Bisher iſt die Neuaufſtellung der romaniſchen und niederländiſchen Schulen fertig durchgeführt, ein Saal nordiſcher Primitiver wird demnächſt eröffnet. In dem Seitengang ſollen — den geringen Raumverhältniſſen entſprechend — Kabinettſtücke, Entwürfe und Zeichnungen untergebracht werden. Augenblicklich iſt dieſer Gang der Bibliothek der Akademie leihweiſe zu einer wenig ergötzlichen Vorführung von Graphiken und Aquarellen der Wiener Akademiker des 19. Jahrhunderts überlaſſen, bei der von einer Erfaſſung der Grundſätze der Galerieleitung freilich kaum die Rede ſein kann. In dieſem Kontraſt zeigt ſich aber um ſo mehr die Zielbewußtheit der letzteren und deren Erfaſſen der beſonderen Aufgabe der Galerie. Denn dieſe hätte gegenüber den in erſter Linie hiſtoriſch gerichteten Sammlungen des kunſthiſtoriſchen (Hof-)Muſeums von Anfang an auf die Vorführung von Qualitätswerken gerichtet ſein müſſen, ſofern ſie den Akademieſchülern Vorbilder bieten ſollte. Eine lebendige Erneuerung in dieſem Sinne, die auch über dieſen Zweck hinaus dem modernen äſthetiſchen Zeitbedürfnis entſpricht, mußte demnach die übliche hiſtoriſche Ordnung in zweite Linie ſtellen. Dementſprechend wurde auch bei der Neuaufſtellung die Trennung nach Schulen nur als ganz allgemeine Richtlinie beibehalten. Aus demſelben erzieheriſchen Grunde wird auch das Sammeln von internationaler Plaſtik geplant, ſoweit ſie neben den Bildern in Qualitätsſtücken vorgeführt werden kann. Dafür kämen vielleicht Stücke aus der Eſtenſiſchen Sammlung in Betracht, die bisher kaum jemand zu Geſicht bekommen hat. Doch ſcheitern ſolche Pläne, wie überhaupt die Regelung der Kompetenzfragen der einzelnen Sammlungen an den noch immer ungeklärten Beſitzrechten, mit deren Klärung die Reparationskommiſſion hinzieht. Die Scheidung zwiſchen privatem Hofbeſitz, hofärariſchem Beſitz und Staatsbeſitz wurde zwar bereits im Jahre 1867 einer Prüfung unterzogen, ſcheint aber jetzt nach der Übernahme der Hofſammlungen

[1] Unter beratender Teilnahme des Direktors der Staatsgalerie.

durch den Staat noch immer Schwierigkeiten zu bereiten. Wie sehr dadurch die einheitliche Regelung der Galerieverhältnisse beeinträchtigt wird, zeigt sich gerade jetzt nicht weniger als früher.

So wird auch die Staatsgalerie durch die Unklarheit der Kompetenzfragen berührt. Sie verfügt wohl über größere Mittel (Galerieverein), die in letzter Zeit eine erhebliche Bereicherung der Sammlungen ermöglichten (s. Cicerone 1918, S. 216 f.), stellt aber in bezug auf Eignung und Ausmaß der Räume, vor allem aber durch die Überlieferung und die Unklarheit ihres Programms an die Leitung (Dr. Haberditzel) schwierige Aufgaben vorzüglich innerer Natur. Ursprünglich als „Moderne Galerie" auf internationale zeitgenössische Kunst eingestellt, übernahm sie dann bei Umwandlung in die „Staatsgalerie" die Aufgabe, auch alte österreichische Kunst zu sammeln. Sie steht nun in einem Zwiespalte, der noch in der gegenwärtigen Aufstellung zum Ausdruck kommt, wo die österreichische Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts von der ausländischen Moderne durchsetzt ist, die angesammelten Schätze altösterreichischer Kunst aber, unter denen Stücke wie die Krumauer Madonna einen Weltruf verdienten, aus Platzmangel der Öffentlichkeit vorenthalten bleiben müssen. Man hofft — nun schon lange genug — auf die Räume des oberen Belvedereschlosses. Was aber dann, wenn diese Frage gelöst werden würde? An der doppelten Aufgabe modern international und historisch österreichisch zu sammeln, müssen die Kräfte, zumal unter den heutigen Verhältnissen, zersplittern. Und doch brauchten wir notwendiger als sonstwo eine moderne Galerie, deren Sammlungen über den Bereich des Staatsgebietes hinausgreifen, nicht weniger als eine selbständige historisch-österreichische Galerie, die die österreichischen Werke aus dem Zusammenhange der deutschen Kunst herauslöst, eine Aufgabe, die schon viel länger zu den Hauptzielen unserer Galerien gehört hätte. — Freilich ist das Zukunftsmusik. Doch sollte man meinen, daß durch die Übernahme des kunsthistorischen Hofmuseums durch den Staat wenigstens die Schranken der Kompetenzschwierigkeiten fallen könnten, die früher Staatsgalerie und Hofmuseum zu unklaren Scheidungen zwangen. Hat nicht — um nur einiges anzuführen — die Staatsgalerie schon vor dem Umsturz für ihre Aufgabe bestimmende Leihgaben vom kunsthistorischen Museum erhalten und hat nicht das letztere auch altösterreichische Kunst (Pacherschule, österreichisches Barock) erworben und damit in die Kompetenz der Staatsgalerie eingegriffen? Ist ferner nicht die Aufstellung der ephesischen Funde im Rahmen der „modernen" Staatsgalerie nicht ein unliebsames Provisorium seit jeher gewesen? Hier könnte doch einmal an eine reine Scheidung gedacht und im Anschlusse daran auch der altösterreichischen Kunst Gerechtigkeit werden. Für die letztere käme ja auch der reiche Bestand der Akademiegalerie in Betracht, der bei der gegenwärtigen Neuaufstellung mit Bedacht ausgeschieden wurde, um (vielleicht einmal!) mit den verborgenen Schätzen der Staatsgalerie und dem entsprechenden Bestande des kunsthistorischen (Hof-) Museums vereinigt zu werden.

Für das kunsthistorische Museum spielen die Bestände an österreichischer älterer und Barockkunst ohnehin eine geringere Rolle. Wichtiger wäre es, vielleicht bei der Richtung auf einen internationalen historischen Überblick dieser Sammlungen nicht nur auf Ergänzung der internationalen Lücken hinzuarbeiten, sondern auch innerhalb der historischen Gruppen die in größeren Serien vertretenen Persönlichkeiten in einheitlicherer Zusammenfassung vorzuführen. Letzteres wurde bisher zum Teil bereits versucht (Breughel, Rubens), wobei allerdings die geringe Eignung der Räume für eine Umwandlung in modernem Sinne in Betracht zu ziehen ist. Doch ließ auch z. B. die letztmalige Neuaufstellung der italienischen Schulen gerade jene Lebendigkeit der Neugestaltung vermissen, die in einem modernen Galeriebetrieb Fachmann und Laien zu neuen Einstellungen zwingt. Auch die neueren Versuche mit historischen oder modernen Rahmen können nicht gerade als glücklich bezeichnet werden. Hoffentlich gibt die durch die italienische Bilderentführung ohnehin dringend nötig gewordene Neuaufstellung gerade dieses Teiles der Galerie Gelegenheit zu einer Revidierung des Aufstellungsprogramms, und vielleicht ergibt sich auch die Gelegenheit, den grundlegenden Hauptbestand, wie etwa die in ihrer historischen Übersichtlichkeit einzigartige Serie von Tizianwerken geschlossener zur Geltung zu bringen. Oder stehen auch da außer den anzuerkennenden inneren Schwierigkeiten auch solche entgegen, die außerhalb des Bereiches der Galerieleitung liegen? H. G.

(Fortsetzung folgt.)

Haus Albert und Toni Neisser

In dem Hause „Albert und Toni Neisser" hat Breslau ein neues Museum erhalten. Es ist eine von Hans Grisebach 1898 erbaute Villa in einem prächtigen alten Parke, die der 1916 verstorbene Besitzer, Geheimer Medizinalrat Prof. Dr. Neisser, der Stadt Breslau zugleich zur Erinnerung an seine ihm im Tode vorangegangene kunstsinnige Gattin vermachte. Die Stadt hat

Gemälde / Antiquitäten
Plastik / Möbel

DER MARKT

Graphik / Bücher
Münzen / China u. Japan

Dürer, Aldegrever, Chodowiecki, Ridinger, Ostade, Dusart usw.
kauft Rechtsanwalt Elperting, Magdeburg, Olvenstedterstr. 67a

Dr. Antoine-Feill
Rechtsanwalt in Hamburg
Adolphsbrücke 9, sammelt
antike Uhren
aller Art und ersucht um Offerierung, jedoch nur von prima Stücken

Verkauf von Lithographien von
Charlet :-: Raffet
Daumier :-: Gavarni
Kunstsalon J. Monjour
Mainz, Rheinstraße Nr. 81

Karl Schaefer
München, Briennerstr. 10
Antike Möbel
Bilder / Porzellane

Alte Meister
Guenther Koch & Co.
Briennerstraße 14 (Gemälde) München Domfreiheit (Stiche, Antiquität., Bücher)
und Landshut a. d. Isar, Ruffinischlössl
Schätzung :: Ankauf :: Verkauf

Altkunst und Innendekoration
G. m. b. H. Bremen
Obernstr. 62, Eingang: Molkenstr. 1
An- und Verkauf nur allererster Antiquitäten, speziell frühes Mittelalter, Kleinmöbel, Miniaturen, Zinn, Bronzen, Waffen, Gemälde u. Kleinkunst

Hornheim's Kupferstich-Kabinett
Antonsgasse 5 Köln Erste Etage
Englische und französische Stiche des 18. Jahrh. (farbig und schwarz) — Frühe Drucke — Porträts — Handzeichnungen
ANKAUF *Gute Gemälde* VERKAUF

Aus Privatbesitz zu verkaufen:
Gemälde alter Meister
Anfragen unter V. Z. 107 befördert die Exp. des „Cicerone" in Leipzig

Ludwig Meidner Drei Radierungen
„Porträt U." — „Der Kommunist" — „Selbstbildnis 1920".
Drei der hervorragendsten Werke Ludwig Meidners.
Auflage je 10 Drucke auf Japan, 40 Drucke auf Bütten.
Preise: Mark 144.— auf Japan, Mark 120.— auf Bütten.
K. L. V.
KARL LANG · VERLAG · DARMSTADT

Nur in der Wiederholung der Anzeigen liegt der Erfolg

Gemälde / Antiquitäten
Plastik / Möbel

DER MARKT

Graphik / Bücher
Münzen / China u. Japan

Gustav Werner :: Leipzig

Georgi-Ring Nr. 21 • Am Augustusplatz
Gewähltes Lager von wertvollen Antiquitäten und Stilmöbeln
Ankauf ganzer Sammlungen sowie einzelner Stücke von Wert
Sachverständige Taxe

EMPFOHLENE SCHULEN

Münchener Lehrwerkstätten

(Früher Debschitzschule)

Eine Allgemeine Klasse (Eickemeyer) und Fachklassen mit Werkstätten für: (den mit * bezeichneten Klassen ist eine Werkstätte angegliedert) 1. Malerei: Prof. K. Caspar und Jos. Eberz. 2. Bildhauerei: T. C. Pilartz. 3. Graphik*: Prof. A. Schinnerer und Ed. Ege. 4. Raumkunst: L. Eickemeyer. 5. Bühnenkunst:*** 6. Grabmalkunst: T. C. Pilartz und L. Eickemeyer. 7. Keramik*: T. C. Pilartz und P. Speck. 8. Metallarbeiten*: J. Seitz. 9. Handtextilarbeiten*: Marg. Müllendorff. 10. Modeklasse*: H. Goes und Marg. von Falke. 11. Buchbinderklasse*: K. Besnard. Abendakt. Führungen.

Prospekt M. —.50. Eintritt jederzeit.

München, Hohenzollernstraße 21. — Fernsprecher 30149

Schule Reimann

Private Kunst- und Kunstgewerbeschule
Dreißig erste Künstlerlehrkräfte
Praktische Werkstätten

Prospekte gegen Einsendung von M. 1.— durch die Verwaltungsstelle BERLIN W 30, Landshuter Straße Nr. 38

In dieser Tafel kostet ein Feld:

1 mal	. . . .		M. 25.—
6 mal	. . .	M. 144.—	= M. 24.—
12 mal	. . .	M. 270.—	= M. 22.50
24 mal	. . .	M. 480.—	= M. 20.—

pro Aufnahme

EMPFOHLENE PHOTOGRAPHEN

Alb. Rößler, Photograph

Lichtenrade bei Berlin, Heimweg 4

empfiehlt sich für Aufnahmen zu künstlerischen und wissenschaftlichen Zwecken (Architektur / Plastik / Gemälde / Farbenaufnahmen / Diapositive in schwarz und farbig) in und außerhalb Berlins

Frau & Schwab, Dresden-A. 19

Graphische Kunstanstalt | Photographie | Lichtdruck | Buchdruck
Illustrationen zu Werken für Kunst u. Wissenschaft | Ansichtspostkarten
Druckanstalt der Lichtdrucktafeln d. Monatshefte für Kunstwissenschaft

PRO ARTE BASEL

ZENTRALSTELLE FÜR BEGUTACHTUNG UND VERMITTLUNG VON KUNSTWERKEN

LEITUNG:
Dr. Jules Coulin

Geschäftsstelle:
BASEL
FREIESTRASSE 17

Sachverständige Beratung
Übernahme von Kunstwerken auch i. Kommission

RESTAURIEREN
KONSERVIEREN

nur erstklassiger Gemälde übernimmt

CARL FEY, DÜSSELDORF

Bahnstraße Nr. 26 :-: Telefon Nr. 9364

das Erbe angetreten, weil das Haus eine willkommene Ergänzung zu dem gleichfalls unter städtischer Verwaltung stehenden Kunstgewerbemuseum bildet. Denn es bietet ein Beispiel für die gute, vornehm-bürgerliche Wohnkultur vom Anfang des 20. Jahrhunderts namentlich in einigen von Künstlerhand bis ins kleinste eingerichteten Räumen, die als stilistisch wertvolle Zeugnisse kunstgewerblicher Entwicklung anzusehen sind. Zugleich gab das Haus Gelegenheit, die schöne und wertvolle Sammlung modernen auswärtigen und heimischen Kunsthandwerks zu zeigen, die das Kunstgewerbemuseum seit 20 Jahren zusammengebracht hat, aber bei der Beschränktheit seiner Räume bisher auszustellen nicht in der Lage war. Die drei erwähnten Räume sind ein Musikzimmer, das Fritz Erler 1899 als ersten nicht für eine Ausstellung, sondern zu einem praktischen Zwecke gebauten Raum des damals modernen Stiles einrichtete, der seinerzeit in Deutschland Aufsehen erregte und auch heute noch seine Wirkung nicht verfehlt, ferner ein 1905 gleichfalls von ihm mit Wandbildern geschmücktes Teezimmer und eine von Erich Erler 1912 ausgemaltes Konferenzzimmer, das jetzt als Leseraum der angrenzenden Bibliothek dient. Das Künstlerbrüderpaar Fritz und Erich Erler gibt auch sonst dem Hause Neisser eine besondere Note, da über 30 Werke ihrer Hand aus verschiedenen Zeiten ihrer künstlerischen Arbeit in ihm vereint sind. Im übrigen machen sich die beiden nach Java unternommenen Forschungsreisen des Ehepaares Neisser in allerhand ostasiatischem Hausrat, guten Bronzen und Keramik bemerkbar. Bilder von Segantini, Thaulow, Blanche, Hans Thoma, Plastiken von Meunier, Stuck, Taschner, von Gosen sind als besondere Schmuckstücke in den einzelnen Räumen des Hauses verteilt. Ein gedruckter Führer dient den Besuchern als Wegweiser.

Das weitausgedehnte Parkgelände aber, das die Villa einrahmt, eröffnet die Aussicht, alte Pläne des Leiters des Kunstgewerbemuseums und des Hauses Neisser, Prof. Dr. Masner, zu verwirklichen, nämlich in einzelnen Bauten besondere Abteilungen des Kunstgewerbemuseums, wie z. B. die der schlesischen Volkskunst, vorzuführen. B—d.

Breslau

Im Verlag des Schlesischen Museums für Kunstgewerbe und Altertümer hat Conrad Buchwald, der Kustos dieser Sammlung, eine kleine Sonderschrift herausgegeben, die „einige Hauptwerke der kirchlichen Malerei und Bildhauerei des Mittelalters" behandelt und im Anhang auf zehn Tafeln wiedergibt. Es werden hier einige Hauptstücke aus dem Besitz des Museums wie das schöne Bild der Anna selbdritt, ein Werk des Meisters von Wittingau, die schlesische Holzgruppe „Maria mit dem Kind", der Fronleichnams-Altar aus der Elisabethkirche, der Altar der Breslauer Goldschmiede u. a. m. einer tiefgründigen historischen und stilistischen Untersuchung unterzogen. Die kluge Schrift ist wohl in erster Linie für die Besucher der Sammlung bestimmt.

Chemnitz

Die Städtische Kunstsammlung erwarb auf der 15. Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes Chemnitz 1920 eine der großen Frauengruppen in Majolika von Karl Albiker aus dem Jahre 1914, die seinerzeit auf der Deutschen Werkbund-Ausstellung zu Köln zum ersten Male zu sehen waren. Außerdem kaufte sie von Schmidt-Rottluff die „Landschaft im Herbste" aus dem Jahre 1910 und erhielt als Geschenke die „Haarflechterin" von Karl Albiker, ein spätes Werk von W. von Diez und ein „Frauenbildnis" von Canon.

Dresden

Das staatliche Kunstgewerbemuseum hat eine Sonderausstellung von Tafelaufsätzen, Terrinen, Schalen des berühmten Schwanenservices veranstaltet, das Kaendler um 1740 für den Grafen Brühl gefertigt hat. Dieses kostbare Service befindet sich jetzt im Besitz des Grafen Brühl auf Pförten in der Mark Brandenburg, dessen freundliche Leihgabe nicht genug Anerkennung verdienen kann. Es ist Kaendlers Meisterwerk und vielleicht der typischste Ausdruck der großen klassischen Zeit der Meißener Manufaktur. Der Direktor des Museums, Prof. Berling, der persönlich die Aufstellung dieses kostbaren Schatzes leitete, hat das Service für leider nur kurze Zeit der Öffentlichkeit zugänglich machen können. r.

Leipzig

Das Museum der bildenden Künste hat vor kurzem einen kostbaren Zuwachs aus einem Vermächtnis Max Klingers erhalten. Dieser hat dem Museum vier Böcklinbilder vermacht wovon eins ganz unbekannt war: ein Hirtenidyl mit Ziegen und Faunen (1864). Die andern stellen dar: eine Tiberlandschaft aus Böcklins erstem Aufenthalt in Rom (1857); die erste Fassung von Petrarca an der Quelle von Vaucluse (1867), die den Dichter im Grase liegend zeigt (im Gegensatz zu der größeren Fassung im Basler Museum); endlich eine Flora, das Brustbild eines Mädchens in italienischer Landschaft mit einem Feldblumenkranz im Haar (1875). Die Bilder sind mit den beiden bereits im Besitz des Museums befindlichen Bildern Böcklins, der „Toteninsel" und

„Frühlingshymne“ in einem Raume vereinigt, der ausschließlich dem großen Schweizer gewidmet sein soll.

Madrid

Ein Greco-Saal im Prado. Kürzlich wurde im Prado ein neuer Saal eingeweiht, in dem alle in der Galerie befindlichen Werke El Grecos vereinigt sind, ausgenommen die beiden, die aus dem Vermächtnis von D. Pablo Bosch stammen, ein Mönchporträt und die „Krönung der hl. Jungfrau“, die in der Sammlung dieses Stifters verbleiben (abgeb. im Cic., Jahrg. V., S. 168). Die Leitung des Museums hat damit wieder ein Stück ihres Plans verwirklicht, jedem großen Meister der Malerei einen besonderen Saal einzuräumen. Derjenige für die Werke El Grecos liegt zwischen dem Velasquez angewiesenen Raum und den Sälen der italo-spanischen Meister. Er ist geräumig und hat gutes Oberlicht.

Ausstellungen

Frankfurter Kunstschau

I. Frankfurter Kunstmesse im Römer. Die Kunstmesse und ihr neugeplantes Versteigerungsunternehmen ist bereits im Juliheft des „Cicerone“ charakterisiert worden. In dieser Zeitschrift muß der Versuch, die internationalen Beziehungen zwischen den Völkern durch das Band der Kunst wieder herstellen zu wollen, freudig begrüßt werden. Frankfurt ist prädestiniert für dieses Amt. Einmal sind die Baulichkeiten des Römers und der ihn umgrenzenden Altstadt ganz dazu angetan, das Bild vergangener Zeiten heraufzubeschwören, in denen in der Nähe der Römerhallen schon seit dem 15. Jahrhundert Buden errichtet waren, und blinkendes Geschmeide und seltene Kleinodien feilgeboten wurden, so daß die heutige Messe gleichsam eine Fortsetzung bedeutet, zudem kann Frankfurt seit dem Friedensschluß durch seine geographische Lage als „Ausfallstor nach dem Westen“ angesehen werden. Gerade der messeartige Charakter der Ausstellung, das Bazarhafte, die Masse der Objekte, das a-historische Ineinandergreifen der Nationen und Stile, das Vermähltsein von Malerei, Plastik und Kunstgewerbe gibt der ganzen Schau einen Reiz von Phantastik. Flüchtig gewonnene Eindrücke aus dem Hotel Drouot in Paris erwachen wieder.

Der Fülle des Materiales in einer Besprechung gerecht zu werden, ist unmöglich. Zwar hat eine großzügige Organisation unter Leitung von Dr. Lübbecke eine wohlerwogene Gruppierung vorgenommen, aber etwa anderthalb Tausend Kunstwerke lassen sich nicht überschauen. — Der weiträumige, majestätische Kaisersaal mit seinem festlichen Gepräge krönt die Werke des italienischen Barock. Durch wallende Gobelins sind die Kaiserbilder der Wände liebevoll verhüllt. — Das Erdgeschoß des noch ganz in den Formen seiner Entstehungszeit (um 1400) erhaltenen, angrenzenden Hauses „Löwenstein“ wurde dieses Mal hinzugenommen. Der gewölbeartige Charakter des Raumes verleiht den köstlich mittelalterlichen Werken der Groß- und Kleinkunst eine weihevoll sakrale Stimmung. Hier befinden sich in schöner gegenseitiger Ergänzung früheste Werke der Malerei und Plastik, von denen als beste Arbeiten erwähnt seien: das Mittelstück eines niederländischen Flügelaltares um 1430, das von stiller Einfalt und zarter Empfindung getragene Bild eines süddeutschen Meisters „Christus am Ölberg“, die flächenhaft komponierte Darstellung der „Taufe Christi“, „Die Steinigung des Stephanus“ von Lukas Cranach, dem Älteren, die Altarflügel mit renaissancehaft großer Gebärde und kühnen, mantegnahaften Verkürzungen von Hans Burgkmair, das lecker gemalte Gemälde „Im Schlachthaus“ von Teniers, der posaunenblasende Engel eines Schlußsteines und endlich die in gebrochenen Farbtönen schimmernde „Anbetung der Hirten“ von Cornelis Cornelissen von Haarlem.

Der daneben befindliche große Saal beherbergt die Kunstschätze, Gemälde und Möbel aus dem Stammsitz der Freiherren von Wetzel auf Schloß Ober-Mörlen, ein im 30jährigen Krieg erworbener Kunstbesitz, der bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts erweitert wurde. Die reiche Möbeleinrichtung zeigt eine große Anzahl von Barock-Armsesseln und Lehnstühlen mit handgestickten Bezügen in petit point, Schränke, Truhen und Tische, an denen sich die ganze Entwicklung vom Barock bis zum Empire ablesen läßt.

Die versonnene Haltung der Gestalten auf zwei lebensgroßen Fresken eines umbro-florentinischen Quattrocentisten heben sich vorteilhaft von dem fliesenhaften Isphahanfragment eines Teppichs ab. Schräg gegenüber fesselt die von barocker Romantik erfüllte „Leda mit dem Schwan“ eines niederländischen Manieristen aus dem 16. Jahrhundert. Ein Govaert Flinck „Flötenspielender Hirte“ mit schön gemalter Hand, ein in der Konvention der Zeit vornehm steifes Damenporträt von van der Helst, ein an Canaletto erinnerndes Bild aus Venedig, heroische Landschaften von starker Naturempfindung von Joachim Franz Beich und ein an die Farbennuancen von Tiepolo gemahnendes Bild von Andrea Celesti „Christus unter dem Volk“ seien erwähnt.

In der getäfelten Geschlechterstube haben Werke bürgerlicher Kultur Aufnahme gefunden. Unter Delftertellern und Schüsseln, Toilettentischen und Rollpulten, Apothekergefäßen und Gläsern springen uns zwei Bilder in die Augen: Allegorien aus Afrika und Asien eines süddeutschen Meisters, die von chinesischem Porzellan, wie es in dem exotischen Drange der Zeit lag, beeinflußt zu sein scheinen. In dem aus Privatbesitz stammenden Spätempirezimmer in poliertem Kirschholz, das bis in kleinste Details echt und stilvoll ist, hängt ein geschickt und zugleich natürlich gruppiertes Porträt dreier Kinder, das stark an Runge erinnert (leider ist die Signatur des Bildes ausgeschnitten).

Das Rokokozimmer mit seinen tiefroten Seidendamasten an den Wänden strömt einen vornehm eleganten und diskreten, salonhaften Glanz aus. Weiße Kristallustres spenden hellen Schimmer, goldene Spiegel und Trumeaux schmücken den Raum. Sanfte Pastellbilder grüßen von den Wänden. Auch die chinesischen Seidengemälde schmiegen sich den Grundtönen an. Nur die Landschaft „Albaner See“ von Richard Wilson schlägt einen kräftigeren Akkord an, wenn auch in tonig verbundener Sprache. Die Bilder aus der Sammlung von Garvens (Hannover), ein Monticelli und Sisley, erfüllen nicht ganz die Bedeutung ihrer großen Namen.

In der langen Durchgangshalle hängen moderne und modernste Maler.

Mit den Nazarenern, Eduard von Steinle und Moritz von Schwind, wird die große Reihe der Künstler eingeleitet. Es folgen Bilder von Carl und Friedrich Ernst Morgenstern, die Münchner Schule von Theodor Alt bis Habermann und einige Stucks mit hohlem Pathos, der „Stadtsoldat“ mit genrehaftem Humor von Spitzweg, ein gut gemaltes Bild von Wilhelm Busch, Jugendwerke von Trübner und ein an Hans von Marées gemahnendes Bildnis von Fritz Boehle „Porträt des Generalmusikdirektors Levi“.

Das „Lachen“ von Boccioni, das einst in der Erkerscheibe des hiesigen Salon Goldschmidt ausgestellt war und Scharen von Menschen in heftige Kontroversen zog, ist auf Umwegen wieder hier gelandet. Man möchte Boccioni nach diesem Bilde heute den „Genremaler des Expressionismus“ nennen. Bei Gleizes „L'homme au l'hamac“ tritt das geometrische Element zu stark hervor, um den Beschauer zum Farben- oder Formerlebnis kommen zu lassen. Anders bei Chagall. Die stürmisch-dringende Bewegung der Diagonalen, die das Bild „Interieur 2“ durchzieht, reißt mit und läßt uns das etwas ungezügelte Temperament dieses urwelthaften Russen bestaunen. Auch die „Sitzende“ gewinnt bei längerer Betrachtung immer mehr originell künstlerisches Leben. Daneben ein fast farbloser Kandinsky „Improvisation“, der in den Rhythmen seines Liniengefüges mehr Stimmung enthält als das farbige „Bild 51“ der Jakoba van Heemskerck. „Springendes Pferd“ von Campendonk enthüllt die zaghafte Anmut eines Frühwerkes. Graphik von Dürer bis Beckmann, frühe, hervorragende Pergamenthandschriften (siehe vor allem: Chrysostomos, Johannes, Homilien über das Matthäus-Evangelium in griechischer Sprache, datiert 955) und Miniaturen (siehe vor allem: Kreuzigung und ungläubiger Thomas, Italien, 13. Jahrhundert) vervollständigen das üppige Bild dieser ersten Kunstmesse mit darauffolgender Auktion.

* * *

II. Ein Jahrhundert Frankfurter Malerei. 1800—1900. Der Frankfurter Kunstverein veranstaltet eine retrospektive Ausstellung von Künstlern, die während des verflossenen Jahrhunderts in Frankfurt gelebt oder sich dort aufgehalten hatten. Meist Werke aus Privatbesitz.

Da der erste Direktor des von Städel begründeten und nach ihm benannten Frankfurter Kunstinstitutes, Philipp Veit, Mitschöpfer des Nazarenertums in Rom war, so nimmt es nicht Wunder, daß die neue Kunstauffassung und Gesinnung in unserer Stadt damals breiten Fuß fassen konnte. Das Städelsche Kunstinstitut besitzt die Ernte jener Zeit. Die jetzige Ausstellung im Kunstverein muß als eine Art Ergänzung aufgefaßt werden.

Als wichtigste Eindrücke seien genannt: das Selbstporträt von Veith mit seiner flotten Sicherheit der Auffassung, Peter Cornelius mit zwei, nach englischem Geschmack gemalten Porträts, Franz Pforr mit seinem pompösen „Einzug Rudolfs von Habsburg in Basel im Jahre 1273“, einer figurenreichen „Rappresentazione“, das merkwürdig gelungene Selbstporträt des kaum 16jährigen Karl Morgenstern und das mit kerniger Wucht gemalte Bildnis des Frankfurter Philipp Jakob Passavant von Rethel.

Den Glanzpunkt des ersten Saales bildet aber Moritz von Schwinds „Auf der Donaubrücke“. Der Aufbau des Bildes ist von einem so selbstverständlichen Takte diktiert, daß man von instinktivem Raffinement sprechen könnte: viele, schreitende, bewegte, nur im Profil gesehene Figuren neben einer sinnenden, in die Mitte des Bildganzen gestellten Frauenrückenfigur, deren Vertikale noch durch die neben ihr hoch aufragende Straßenlaterne verlängert und daher zur Dominante des Bildes erhoben wird. Frauenkult des Mittelalters und Märchenphantasie der Romantik vereinigen sich in diesem Bilde zu „holdem Verstande“.

Die jüngere Generation löst sich von dem zeichnerischen Charakter und den religiösen Motiven der Nazarener los. Der Franzose Courbet, der 1858 in Frankfurt lebte und von dem ein Porträt des Malers Lunteschütz ausgestellt ist, gibt Anregungen in Fülle. Die Freude an der Natur, an der Schönheit der Materie erwacht. Und nun zieht sich ein lustvoll malerischer Faden von Otto Scholderers „Bildnis eines Knaben" und seinen Blumen- und Früchtestilleben über Viktor Müllers Herrenbildnis des Dr. Fritz Stiebel und Wilhelm Buschs „Interieur mit zechenden Bauern" bis zu Louis Eyssen und zu Wilhelm Trübner hin. In „Abgesessene Kürassiere" behandelt der Karlsruher Meister eines seiner charakteristischen Farbprobleme: den sanften Glanz rotbrauner Pferdeleiber inmitten belichteter, sattgrüner Landschaft. Auch von Hans Thoma ist nur ein Bild, ein Frühwerk, „Blick in den Holzhausenpark" ausgestellt, das feierliche, aber etwas süßliche Schönheit zeigt, wenngleich der Vordergrund, das Fensterbrett mit dem aufgeschlagenen Buch und den Töpfen mit Blumen, von herber, altmeisterlicher Bestimmtheit der Form ist.

Mit Karl von Pidoll, dem unglücklichen Schüler Hans von Marées, Wilhelm Altheim und Fritz Boehle, den beiden seßhaften Frankfurtern, nähern wir uns der Kunst unserer Tage.

* * *

III. Graphikausstellung von Hans Meid bei Trittler. Hans Meid hat sich schnell einen Namen als Graphiker erworben. Seine Radierungen zu „Othello", seine Lithographien zu Jakob Wassermanns „Johanna von Castilien" sind geschätzte Sammelobjekte.

Eine Gesamtschau des graphischen Künstlerwerkes läßt Meids an Slevogt gemahnende Geschicklichkeit der Hand erkennen. Er bewältigt große Massenszenen, wie er das Licht als Stimmungsfaktor zu meistern versteht.

Die neuausgestellten Blätter vom Monte Pincio aus Rom sind von subtilem Reiz. Bei der Radierung „Monte Pincio 4" mit schnell dahinfahrenden, elegant beweglichen, offenen Equipagen hemmt etwas die Erinnerung an den künstlerischen Vorfahren solcher Impressionen, an Constantin Guys und seine von bebendem Leben erfüllte Inspirationen, den naiven Kunstgenuß.

S. Sch.

Berliner Ausstellungen

Der Oktober war sonst immer der Monat, in dem die Kunstsalons die Wintersaison mit einer besonderen Attraktion eröffneten. In diesem Jahre herrscht noch überall der Sommerschlaf, der aber nicht durch das schöne Wetter so lange anhält, sondern durch ganz andere Maßnahmen bedingt ist. Das Luxussteuergesetz (siehe den Artikel in Heft 19, Seite 725) macht es den Kunsthändlern unmöglich, Werke moderner Künstler auf den Markt zu bringen, und so sehen sie sich denn genötigt, Werke aus ihren Beständen auszustellen oder sich der alten Kunst zuzuwenden.

Die namhaftesten Kunstsalons Berlins und auch anderer Städte (wie Hamburg, Frankfurt und München) haben sich zusammengeschlossen und wollen sich demnächst mit einer Eingabe an den Reichskunstwart wenden, daß er energische Schritte zur Abänderung des Luxussteuergesetzes unternehme. Es wird gefordert, daß wenigstens auch die im Auftrage eines Künstlers — also durch Kunsthändler und auf Ausstellungen — verkauften Werke von der 15%-Steuer befreit bleiben, andernfalls die Kunsthändler jede Betätigung mit moderner Kunst aufgeben würden.

Vorläufig bleibt der Erfolg dieser Kundgebung abzuwarten. Der Reichskunstwart steht hier vor einer wichtigen Aufgabe. Im Interesse des gesamten deutschen Kunstlebens ist zu wünschen, daß der Kunsthandel einmütig gegen das Luxussteuergesetz Stellung nimmt.

Der Kunstsalon von Paul Cassirer eröffnet demnächst in seinen Räumen eine Ausstellung von gotischen Holzplastiken, unter denen sich historisch sehr interessante Stücke befinden. Ergänzt wird diese Ausstellung durch eine Reihe von Photographien nach alten Holzplastiken. Sch.

Die Schleswig-holsteinische Kunstausstellung

Weit über 400 Werke schleswig-holsteinischer Künstler vereinigte die Ausstellung, die anläßlich der Kieler Herbstwoche für Kunst und Wissenschaft in der Kieler Kunsthalle eröffnet wurde. Für das Verständnis des Ineinanderfließens verschiedendster Stile und Kunstauffassungen, das diese auf niederdeutsche Stammesgrundlage aufgebaute Schau kennzeichnet, schlugen die Arbeiten von Christian Rohlfs eine tragfähige Brücke. Neben den älteren, meist fein in Braun und Grau gehaltenen, in Gegenständliches gebundenen Arbeiten des jüngeren Rohlfs hängen die Werke, die aus der Einmündung des Siebzigjährigen in den Expressionismus erwuchsen. 42 Ölgemälde, Aquarelle und Holzschnitte geleiten den Beschauer auf dem weiten Weg, der von der natürlichen Anschaulichkeit der schweren, trostlosen Nebelstimmung des Gemäldes „Herbst" bis zur vollkommenen Auflösung eines „Waldes" in farbiges Gefühl führt. Naive Formen schafft mittelalterliche Legendenstimmung in den „Kindern vor

der Himmelstür". Tragikomik steigt auf aus einem verwitterten „Trinker". Auch Emil Nolde, der nicht im Expressionismus begann, ist in seinem Entwicklungsgange vorgeführt. Hervorzuheben ist eine farbenstarke „Kreuzigung" und die gleichfalls aus echtem religiösen Empfinden geborene „Begegnung Mariä mit Simeon". Dazu kommen Blumenstücke in froher Koloristik, an Primitiven geschulte Erinnerungen an Noldes Südseereise.

Letzte subjektive Überspitzung des Expressionismus, völlige Abstraktion vom Gedanken, Umdeutung der Malerei in Rhythmus von Farbe und Form geben Peter Drömmer, K. Peter Röhl und Werner Lange. Sie kommen zu ungemein fesselnder, dekorativer Wirkung, die den Wunsch laut werden läßt, nach Übertragung der Komposition von der Leinwand auf die lichtdurchflutete Fläche des Glasfensters. Nur Drömmer erträumt manchmal Formen, die irgendwie mit Erfahrung zusammenhängen: Architekturzeichnungen in einer Vermählung gotischer Kathedralenstruktur mit der wuchtigen Massierung amerikanischen Fabrikstils. Kubistisch orientiert gibt sich Max Kahlke-Glückstadt, flammende Farben für eine „Pietà" und für eine „Auferstehung des Lazarus" wählend.

Von Arthur Illies-Hamburg verdient der kernig-deutsche und vergrübelte „Luther" und der in sinnliche Glut getauchte Adam seines Paradiesbildes Erwähnung. In das satte Grün eines Märchenwaldes schmiegt Georg Burmester-Kassel die feingetönte helle Leuchtkraft eines weiblichen Aktes und legt Zeugnis von erlesenem Farbengeschmack ab in Blumenstücken und Stilleben. Karl Hillmers-Altona arbeitet mit feiner Betonung von Lichtwirkungen. Von den Künstlern der engeren Heimat seien ferner genannt Lotte Benkert-Harburg, Johannes Poppen-Hamburg, Friedrich Mißfeldt-Kiel. Blumenstücke und Interieurs, die sich alle durch frohe Farbigkeit auszeichnen, steuerten bei Lilie Martius-Kiel, Eliese Kosegarten-Flensburg, Elisabeth Krüger, Rosa Krüger, Bertha Dörflein-Kahlke-Kiel. Von Ludwig Dettmann erscheint am gelungensten eine feingestimmte Mondnacht. In ihren bekannten Bahnen wandeln Ernst Eitner und Hans Peter Feddersen. Den zu früh verstorbenen Hans Olde ehren drei seiner besten Arbeiten, darunter die „Schnitter" aus der Weimarer Galerie. Alex Eckener-Stuttgart stellte u. a. eines seiner charakteristischen Industriebilder „Hochofen" aus. Ernst Schlemm-Plön behandelt drei landschaftliche Motive mit Freude an gebrochenen Farbenwirkungen. Sauber gearbeitete Aquarelle neben einem Ölgemälde „Bauernhof" stellte Otto Illies-Blankenese aus. Mit Landschaften vom Ugleisee und aus dem Eutiner Schloßgarten ist Max Kuchel-Klein-Flottbek vertreten.

Einen weiten Spielraum räumte die Ausstellungsleitung auch der Holzplastik ein. Ausgesprochen niederdeutschen Charakters ist Ernst Barlachs „Schäfer im Sturm" in seiner massiggedrungenen Körperlichkeit. Heinz Weddig zeigt einen „Einsamen". In dem Stück „Heimwärts" ist die ausspannende Stimmung des Abends packend festgehalten. Ingwer Paulsen, der in geschnitzten Masken (Madam Goldelse, Filmschauspielerin, das Mißbehagen) auch Sinn für Karikatur verrät, legte in einen Jünglingskopf Versonnenheit und Trotz. Interessant ist die farbige Behandlung von Haar (Goldbronze) und Augen eines „Schreitenden Mädchens".

Zusammenfassend kann gesagt werden, daß Kiel noch keine quantitativ so umfangreiche, qualitativ auf so sicherer Höhe stehende Ausstellung schleswig-holsteinischen Kunstschaffens gesehen hat. K. W.

Münchener Ausstellungen

Die Galerie Goltz, nach wie vor einer der wenigen belebenden Faktoren im Münchener Kunstleben, bringt in einer Herbstschau Graphik, Gemälde, Plastik der ihr nahestehenden Künstler, die ja heute zumeist schon eine festumschriebene Physiognomie besitzen: George Grosz, Eberz, Davringhausen (der neben Gemälden auch eine sensible Bildungsplastik zeigt), Schnarrenberger, Bechtejeff, Klee, Seewald, Gottfried Graf, Lindgens. Daneben Plastik von Lehmbruck und ein sehr schönes Tierbild von Marc.

Bei Thannhauser ist eine Reihe buntfarbiger Landschaften von Arthur Segal-Berlin ausgestellt. Kleine kubistische Spiele voll lebhafter dekorativer Reize. Mehr Teppich oder Mosaik denn Bild. Möglich, daß man der Jugend in dreißig Jahren Bilderbücher solcher Art in die Hand gibt. Das wäre, ganz ernsthaft, vielleicht eine Möglichkeit, den Sinn für nichtillusionistischen Raumbau und Farbigkeit zu wecken, der, eine wichtigste Voraussetzung aller nicht impressionistischen Kunst, dennoch — man erlebt es täglich von neuem — auch unter gutwilligen Betrachtern so selten ist.

Bei Caspari leitet R. v. Hörschelmann seit einigen Monaten mit Energie und einer durch jahrelange Sammlertätigkeit erworbenen umfassenden Sachkenntnis ein graphisches Kabinett. Eine Ausstellung bringt in guten Drucken Graphik, zumal aus dem Kreis der französischen Impressionisten: Toulouse-Lautrec, Pissarro, Manet, Bonnard, Cézanne, Sisley, Picasso (frühe Blätter),

Raffaeli, Gauguin, Renoir. Auch von den ſo ſelten gewordenen Radierungen Munchs iſt eine ganze Reihe vorhanden. Pfiſter.

Campendonk-Ausſtellung in Dresden

Bei Richter iſt eine umfaſſende Ausſtellung von Campendonk zu ſehen, die in ihrem weſentlichen Teile Werke der letzten zwei Jahre umfaßt; dazu Aquarelle, Zeichnungen und Holzſchnitte aus einem weiteren Zeitraum.

Was über eine Erſcheinung wie Campendonk und ihre Stellung in der heutigen Zeit prinzipiell zu ſagen iſt, hat Georg Biermann in Heft 18 des „Cicerone“ auseinandergeſetzt. Eine Geſamtſchau wie die gebotene betont natürlich das Einheitliche in der gegenwärtigen Schaffensperiode des Künſtlers, die wunderbare Farbigkeit, die an Silberſchmelz und Glasfenſter des Mittelalters erinnert, und die von tiefdringender Myſtik der reinen Farbe in moſaikartigen oder in traumhaft wogenden Zuſammenklängen ſpricht; die himmliſche Daſeinsſeligkeit in den Dingen und die Liebe, mit der ſie alle, Menſch und Tier und Pflanze, gleichmäßig bedacht werden; die faſt indiſche Ruhe und Klarheit des Geiſtes, die aus ihnen redet, bilden hier das Thema, das vielſeitig abgewandelt wird. An frühere Perioden Campendonks erinnern eigentlich nur die aquarellierten Zeichnungen; an eine Zeit, da er Kokoſchkas graphiſcher Empfindungsweiſe nahe ſtand. Denn die Holzſchnitte ſtammen auch aus dem letzten Jahrfünft und gehören durch ihre Gebundenheit an das Material und den faſt kalligraphiſchen Schwung der Umriſſe weſentlich der letzten Schaffenszeit an, welche in der Malerei den Wechſel farbiger Flächen, in der Graphik die ornamentale Ruhe des Schwarz-Weiß in edler Kurvenbegrenzung ſucht. Paul F. Schmidt.

Amſterdam

In Holland ſind Vorbereitungen im Gange, um für das kommende Jahr eine erſte große internationale Ausſtellung expreſſioniſtiſcher Kunſt zu veranſtalten, die wahrſcheinlich im Haag ſtattfinden wird. Die einzelnen Länder, vor allem auch Deutſchland, werden in geſchloſſenen Gruppen auftreten und es darf vorausgeſagt werden, daß eine derartige Veranſtaltung, einwandfrei organiſiert, für die Weltgeltung der neuen Kunſt entſcheidend werden wird. Sollte es aber nicht möglich ſein, eine Beteiligung von Rußland von vornherein zu ſichern, möchte man die Ausführung des ſchönen Planes lieber bis zu dem Moment vertagt ſehen, wo die Beſchickung von Moskau und Petersburg aus abſolut garantiert iſt.

Bern

In der Kunſthalle ſieht man gegenwärtig eine Giovanni Giacometti-Ausſtellung, die mit ungefähr 130 Bildern die ſämtlichen oberen Säle füllt. Dabei handelt es ſich faſt ausſchließlich um Werke aus dem letzten Dezennium, die in ihrer ſonnigen Farbigkeit ein treffliches Bild von der künſtleriſchen Art des Meiſters geben. — In den unteren Räumen der Kunſthalle zeigt die Sektion Freiburg der Geſellſchaft Schweizer Maler, Bildhauer und Architekten Arbeiten ihrer Mitglieder.

Bielefeld

Die fortſchrittlich geſinnte Künſtlervereinigung „Der Wurf“ veranſtaltet gegenwärtig ihre erſte Ausſtellung, die wegen Raummangels an drei verſchiedenen Stellen gezeigt wird. Im Kunſtſalon Heinrich Brinkmann ſieht man die Arbeiten von Heinz Lewerenz und Herbert Behrens-Hangeler. Im Kunſtſalon Otto Fiſcher Bilder von Hermann Freudenau und Graphik von Otto Dix, dem ſchon bekannten Dresdner Künſtler. Endlich haben in der „Volkswacht“ Otto Griebel-Dresden und Hubert Rüther-Dresden ihre Arbeiten zu gemeinſamer Ausſtellung vereinigt. Die Tatſache dieſer Ausſtellung in einer Provinzſtadt, die bisher völlig abſeits von der modernen Bewegung ſtand, verdient allein ſchon hervorgehoben zu werden.

Düſſeldorf

Bei Alfred Flechtheim werden zurzeit Kollektionen von Arnold Topp-Berlin und Adolf Uzarſki-Düſſeldorf gezeigt. Topp, ſeit Jahren dem Berliner „Sturm“ zugehörig, iſt ein ſtarker Viſionär der Farbe mit etwas romantiſchem Einſchlag. Zu Soeſt 1887 geboren, war er mit ſeinem ein wenig jüngeren Landsmann Wilhelm Morgner eng befreundet und wie dieſer ſcheint auch er von der myſtiſchen Schönheit der alten Biſchofsſtadt die nachhaltigſte Anregung für ſein Schaffen entnommen zu haben. Für ihn bedeutet der reine Klang der Farben letzte Erfüllung. Gleichnis im Kosmiſchen, Abſtraktion von den ſichtbaren Dingen der Welt, echte Metaphyſik des Gefühls. Dieſes berauſchende Spiel in Rhythmus und maleriſchen Klängen wird auch der lieben müſſen, dem ſonſt der „Kubismus“ noch ein verſchloſſenes Tor bedeutet. Ein nachhaltiger Einfluß von Chagall iſt bei den Gemälden Topps kaum zu verkennen. — Uzarſki, im letzten Jahre ſehr bekannt geworden durch ſeine „Spaniſche Reiſe“, iſt einer der vollwertigſten Vertreter des jungen Düſſeldorf, der das Beſte in ſeinen Aquarellen gibt, von denen Flechtheim einige vierzig Stück vorführt. Die Stärke dieſer

Arbeiten liegt in ihrer kompositionellen Gebundenheit, der sich eine flotte Pinselführung angleicht. Was auf diesen Blättern als expressionistischer „Stil" erscheint, ist innerlich empfunden und daher echt. — Bei dieser Gelegenheit sei erneut auf die hübschen Kataloge der Galerie Flechtheim verwiesen, die jede Ausstellung begleiten und neben zahlreichen Abbildungen auch regelmäßig eine Anzahl amüsanter Glossen und Mitteilungen vereinigen. Eine kleine Kunstrevue von eigenem Gepräge. In dem der gegenwärtigen Ausstellung gewidmeten Katalog finden wir u. a. eine parodistische „Selbstbiographie" Uzarskis und einen Beitrag von Adolf Behne über Arnold Topp. n.

Haarlem

Die Vereinigung „Kornscheuer" wird Anfang November eine umfassende Ausstellung junger niederländischer Kunst in Deutschland zeigen, der eine Sammlung von Arbeiten van Goghs angeschlossen wird. Die erste Ausstellung findet in Berlin statt.

Hamburg

Im Kunstverein sind über 160 Zeichnungen aus dem Besitz der Kunsthalle ausgestellt. Diese Nutzbarmachung unseres kostbarsten Besitzes für die Allgemeinheit ist freudig zu begrüßen. Aus pädagogischen Gründen wäre es wünschenswert gewesen, wenn der wissenschaftliche Katalog in seiner Einleitung noch mehr auf Wert und Bedeutung der einzelnen Blätter eingegangen wäre, um dem Publikum Werte zu erschließen, die es kaum ahnend erfaßt. — Das Vermächtnis der Kunsthändler Harzen und Commeter bildet den Grundstock der graphischen Sammlung der Kunsthalle. Die Absicht war, das Wertvollste aus diesem im Laufe der Jahre ergänzten Bestand zu zeigen. — Unter den Italienern herrschen Filippo und Filippino Lippi, Leonardo da Vinci (mit 4 Zeichnungen), Raffael mit der Studie zum Kopf des hl. Sebastian für die Louvre-Madonna mit Sebastian und Rochus und Fra Bartolommeo mit zwei sehr reizvollen Blättern, einer Anbetung und zwei Verkündigungsengeln, über denen noch etwas von der Herbheit des 15. Jahrhunderts liegt. — Dürer (8 Zeichnungen), die beiden Holbein, ein köstlicher Christophorus von Altdorfer, eine sehr schöne Eva von Baldung-Grien, ein Selbstbildnis von Burgkmair, eine Tierzeichnung von Augustin Hirschvogel vermitteln eine Vorstellung deutscher Zeichenart im 16. Jahrhundert. — Die Holländer des 17. Jahrhunderts sind am zahlreichsten vertreten: Rembrandt mit elf Blättern, darunter Christus am Ölberg, der Studie zur Rad. B. 75 und Hieronymus, der Studie zur Rad. B. 104, die zum Vergleich mit ausgestellt sind, und einem wundervollen Bauerngehöft (aus der Slg. Baillie, Hofstede de Groot 355). Unter Jacob van Ruisdaels sieben Zeichnungen fällt namentlich die lichterfüllte Dünenlandschaft mit einer Kirche auf. Dagegen steht das Pathos von Piranesis Architekturzeichnungen (12 Blätter) und von Goyas Rötelstudien zur „Tauromáquia". Sein Bildnis des Herzogs von Wellington ist von ungewöhnlicher Qualität (von A. L. Mayer nur für eine Kopie der Londoner Rötelzeichnung gehalten) und über der alten Spanierin liegt etwas von der Dämonie seiner Malereien aus dem Landhaus (im ganzen 11 Zeichnungen). Ideallandschaften von Geßner und Baumstudien von Ferdinand von Kobell bilden den Schluß; ihr idyllischer Zug bedeutet eine Auflösung der Tradition des 18. Jahrhunderts.

Commeter bringt Noldes Graphik, unter den vielen ausgestellten älteren Blättern fallen einige neue Radierungen auf: Großbauern, Maskenball, Nachbarn, Der Landwirt, Der Graf, Der Tierfreund, Mann und junges Weib, bei denen die Zufälle der Ätzsäure eine allzu große Rolle spielen. Morgners Graphik, die in Hamburg noch nie gezeigt worden ist, ist gleichzeitig bei Commeter und bei Maria Kunde zu sehen. In den großen Holzschnitten: Steinklopfer, Tierdressur, Ernte, Acker mit Weib u. a. wachsen die groß nebeneinander gesetzten schwarzweißen Flächen nicht zum Bildorganismus zusammen. Daneben stehen ganz ornamental behandelte Köpfe aus dem Jahre 1912. Von hier aus führt die Linie über den gegenständlich aufgelösten „Schwammhändler" zu „abstrakten Schnitten", die, was sie an gegenständlicher Bedeutung verlieren, nicht durch Rhythmus ersetzen. Das Wollen im Werk dieses Frühverstorbenen ist viel größer als das Vollbringen, überall spürt man ein gärendes Nichtzurruhekommen.

Joseph Achmanns graphisches Werk ist bei Maria Kunde ausgestellt. Von den impressionistischen Radierungen: Straßenszenen, Bildnissen, Landschaften aus der Pariser Zeit des Künstlers führt kein Weg zu seinen Holzschnitten, in denen Schwarz und Weiß mit mathematischer Strenge zur Einheit verschmolzen werden. In kühnem Schwung werden Wasser und Himmel zur Landschaft geformt, Flüsse zucken, wogen, brennen gleich Flammen.

Der Rote Baum wird immer ausschließlicher Ausstellungsraum der Hamburger Künstler. Hier stellt Karl Opfermann aus; seine Plastik ist bereits auf der Hamburger Sezession aufgefallen, bei strengem formalen Aufbau strebt er nach seelischer Durchdringung. Auch im Holzschnitt hat er neue Ausdrucksmöglichkeiten gefunden.

Rosa Schapire.

Hannover

Die neugegründete Galerie von Garvens hat ihre erſte Ausſtellung eröffnet und es muß geſagt werden, daß Hannover um eine bedeutende Sehenswürdigkeit reicher geworden iſt, ſeitdem ſich die Sammlung Herbert von Garvens in einen der intimſten Kunſtſalons verwandelt hat. Freilich ſcheint dieſes neue Unternehmen in erſter Linie von idealen und erſt danach von rein merkantilen Geſichtspunkten beſtimmt zu ſein. Der Sammler von Garvens möchte ſich keineswegs von den wertvollſten Stücken ſeiner Galerie trennen, im Gegenteil, der Handel ſoll ihm Mittel ſein, ſeine Sammlung nach verſchiedenen Seiten auszubauen und zu intenſivieren. Im Vorwort zu dem ſchönen Katalog, der der Eröffnungsausſtellung gilt, iſt zu leſen: „Die Galerie von Garvens wurde gegründet, um eine Sammlung weiteren Kreiſen zugänglich zu machen, um Kunſt wirken zu laſſen. Der Sammler wird, um nicht der Einſeitigkeit des Nur-Sammelns zu verfallen, zum Händler, die Kunſtwerke ſtrömen intenſiveres Leben aus, ſie leben und ſpiegeln ſich in den Augen vieler, ſie wandern — —.“ Daß die Galerie in ihrer neuen Form den Charakter der vornehmen Privatſammlung beibehalten, ſteigert jedenfalls den Genuß der dargebotenen Dinge um ein Beträchtliches. Was hier an erſtklaſſigen Bildern der Paula Moderſohn und von James Enſor neben Einzelſtücken von Marc, Chagall, Archipenko, Henri Rouſſeau, Leger, Kokoſchka u. a. gezeigt wird, grüßt den Betrachter von der Höhe eines allgemeinen Sammelniveaus herab, das Achtung fordert. Europäiſches miſcht ſich in fein abgeſtimmter Nuancierung mit Aſiatiſchem. Chineſiſche Rollbilder, japaniſche Farbenholzſchnitte, Alt-tibetaniſches Kunſtgewerbe (dieſes leider nicht ſo überzeugend im Sinne einer neuentdeckten Kunſtprovinz, als man gehofft hatte) ſind an Wänden und in Vitrinen mit auserleſenem Geſchmack verteilt. Und wenn man etwas bedauert, dann die Tatſache, daß neben all dieſen vollwertigen Proben neuen und alten Kunſtſchaffens auch Outſider wie etwa der verſtorbene Lemgoer Maler und Schnitzer Karl Junker, der zeitlebens nichts als ein kraſſer Dilettant geweſen und der Hannoverſche Handwerker Wilhelm Groß, eine Art von verwäſſertem Rouſſeau, den Künſtlerlaune entdecken ließ, hier ebenfalls ſeriös in Erſcheinung treten. Solche Entgleiſungen ſind abzulehnen. Sie desavouieren das Programm dieſes prächtigen Unternehmens, von dem man noch viel erwarten darf.

Nachdem Oskar Moll mit ſeinen leuchtenden Bildern, die vielleicht der ſtärkſte Niederſchlag Matiſſeſchen Kunſtwollens in der neudeutſchen Malerei ſind, einen Monat die Räume der Keſtner-Geſellſchaft gefüllt, wird neuerdings das Werk des Ruſſen Alexei von Jawlenſky an gleicher Stelle gezeigt, das bereits in Berlin und München zu ſehen war. Und auch hier zeigt es ſich wieder, daß Jawlenſky zwar einer der ſtärkſten Farbenſynthetiker der neuen Kunſt iſt, daß aber ſeine allzugroße Einſeitigkeit der künſtleriſchen Einſtellung leicht zum Schema entartet. Dieſe Kunſt iſt innerlich nicht voll genug, um dem Betrachter gleich im Dutzend ſerviert zu werden. Zehn gute Bilder, aus den drei deutlich voneinander geſchiedenen Schaffensperioden ausgewählt, hätten den Begriff „Jawlenſky“ zur Genüge und mit Überzeugung erhärtet. B.

Leipzig

Der Kunſtverein eröffnete am 24. September die Max Klinger-Gedächtnisausſtellung, die in erſter Linie den künſtleriſchen Nachlaß mit zum Teil noch unbekannten Arbeiten, ſodann zahlreiche Werke des Künſtlers aus Leipziger und auswärtigem Privatbeſitz vereinigt.

Lübeck

Die Overbeck-Geſellſchaft gibt im September-Oktober eine Überſicht über neuere und neueſte Kunſt aus Lübecker Privatbeſitz. Dr. Heiſe, erſt ſeit wenigen Monaten Direktor des St. Annenmuſeums und Vorſitzender der genannten Geſellſchaft, dem Initiative und Geſtaltung dieſer Ausſtellung zu verdanken ſind, hat ſich ſehr ſchnell einen guten Überblick wertvoller Kunſtwerke in Privathand zu verſchaffen gewußt und eine glückliche Auswahl getroffen. Das Niveau der Ausſtellung iſt gleichmäßig hoch und gibt Gelegenheit feſtzuſtellen, daß das ausgeprägt hanſeatiſche Qualitätsgefühl wie den älteren Beſitz rein materieller Art, ſo auch den hieſigen Kunſtbeſitz beſtimmt. — Böcklin iſt vertreten mit einer italieniſchen Landſchaft, in Motiv und Farbgebung nah verwandt der dritten Faſſung ſeiner „Hochzeitsreiſe“ von 1878; Feuerbach mit einer ausgeführteren Skizze badender Mädchen im Walde: helle Körper umdrängt von ſchwarzſchattenden Laubmaſſen in grünlich-kühlem Kolorit. Intereſſant hier — wie öfter bei ihm wenn er alltäglich-idylliſche Stoffe behandelt — zu beobachten, daß wir die Inkongruenz zwiſchen der Einfachheit des Themas und dem verhaltenen Pathos ſeiner Behandlung als leiſe befremdenden Reiz genießen können. Durch das Gegenteil, eine geſunde und beruhigende Übereinſtimmung von Thema und Vortrag, wirken drei Stimmungslandſchaften von Thoma: „Blick auf Säkkingen“, „Gebirgslandſchaft“ und ein kompakteres, we-

Herrmann Gerson
Berlin W 56
Werderstraße
Nr. 9

Antike Möbel
Aubussonteppiche
Orientalische Teppiche

Ankauf ganzer Einrichtungen
und einzelner guter Möbel

Flatow & Priemer
Antiquitäten
Kunst-Möbel eigener Fabrik
Innen-Architektur
Gegründet 1836

Telefon:
Nollendorf 2920-22

Berlin W 10
Viktoriastraße 29

Berlin W 35
Blumeshof Nr. 9

F.-A.: Kurf. 9438
9—4

A Blumenreich

erbittet Angebote erstrangiger alter und moderner Meister auch großer Objekte

ladet ein zur Besichtigung ausgewählter Arbeiten alter und moderner Meister

An- u. Verkaufsvermittlung wird diskret behandelt u. gern honoriert

Antiquitätenhandlung
Georg Kitzinger + München

Gemälde alter Meister

Karlstraße 5-7 · Telefon 56211

Ankauf Verkauf

Alte Meister

Oskar Goldmann, München
Briennerstraße 53 (gegenüber Café Luitpold) Telephon: 27340

Ausstellungen

NOVEMBER

BASEL. Kunsthalle: Giovanni Giacometti.
— Pro Arte: Privatsammlung von Fayencen.

BAUTZEN. Kunstverein: Jahres-Ausstellung der Freien Künstler-Vereinigung Bautzen. Malerei, Plastik, Architektur-Entwürfe. (7. 11. bis 8. 12.)

BERLIN. Galerie Schulte: Fritz Erler-München, Willy ter Hell-Berlin, Georg Koch-Berlin, Eduard Lammert-München, Willy Tiedjen-München, Franz Triebsch-Berlin.
— Paul Cassirer: Gotische Holzplastiken.
— Lehrter Bahnhof: Juryfreie Kunstschau.
— Neue Kunsthandlung: Wilh. Oesterle.
— Der Sturm: Graphische Gesamtschau der Sturmkünstler (Zeichnungen, farbige Zeichnungen, Holzschnitte u. Aquarelle): Archipenko, Bauer, Campendonk, Filla, Gleizer, Heemskerck, Kandinsky, Kokoschka, Marc, Meuse, Picabia, Soering, Villen, Seger, Wauer.
— Fritz Gurlitt: Werke von Corinth, Feuerbach, Romako, Pechstein, Klein, Nauen u. a

BERN. Kunstmuseum: Werke „alter Berner Meister": Aberli, Freudenberger, König, Mind, Dunker, Sprüngli usw.

BREMEN. Kunsthalle: „Munch und die Brücke", „Nordwestdeutscher Künstlerbund".

DRESDEN. Emil Richter: Paul Klee, George Groß. Aquarelle, Zeichnungen und Graphik von Felixmüller. Darnach Sonder-Ausstellung von Gemälden und Zeichnungen von Boris Grigoriew und Heinz Lewerenz.
— Galerie Arnold: Dresdner Sezession, Gruppe 1919. (Bis Mitte Nov.)
— Kunstgewerbemuseum: Sonderausstellung von Tafelaufsätzen, Terrinen, Schalen des berühmten Schwanenservices.

ERFURT Kunst- und Bücherstube: Holzschnitte von Campendonk.
— Das Kunstheim: Plastiken von Richard Bauroth.
— Städtisches Museum: Bund Heimatschutz.

ESSEN. Wallisfurth & Co.: Alte Niederländer, Franzosen und Italiener — Kupferstichwerke.

FRANKFURT a. M. Kunstgewerbe-Museum: Sonder-Ausstellung des vom Stuttgarter Landesgewerbe-Museum veranstalteten Wettbewerbs für Zigarettenpackungen der Fa. Pilnik & Co.
— M. Goldschmidt & Co.: Wera v. Bartels-München, Pechstein, Heckel, Heckendorf, Camoin, Vlaminck, Otton Friesz usw.
— J. P. Schneider jun.: Landschaften, Porträts und Plastiken von Jak. Alberts-Hamburg, Joh. Schult-München, Willi Zügel-München, Fritz Behn-Berlin.
— Heinrich Trittler: Carlo Tips-Frankfurt a. M.; Graphik und Scherenschnitte.

GÖTTINGEN. Göttinger Kunstfreunde: Max Klinger-Gedächtnis-Ausstellung.

HALLE a. S. Tausch & Grosse: Sonder-Ausstellung E. A. Weber-Partenkirchen, Max Frey-Dresden.

HAMBURG. Kunstverein: Wilhelm Morgner, Conrad Westermayr. (Ab 15. 10.)
— Louis Bock & Sohn: Max Pechstein, Thomas Herbst, Sidonie Springer.
— Der rote Baum: Sonderausstellung norwegischer Künstler: Brynjulf Larsson, Otto Johannsen, Olav Engebretsen, Hagn, Heyerdahl (Öl). Hamburger Künstler: Maetzel-Johannsen, H. Rohlsen (Öl), J. Bassard, Anger, Jan Laß (Graphik), J. Bassard (Plastik).
— Kunstsalon Kunde: J. Seche-München, Paula Becker-Modersohn, Max Pechstein, Wilh. Morgner; Radierungen, Graphik, Zeichnungen u. Holzschnitte.
— Kunst-Verein: Wilhelm Morgner und Konrad Westermayr †.

HANNOVER. Kestnergesellschaft: Gedächtnis-Ausstellung Wilhelm Lehmbruck; Plastik, Graphik.

KAISERSLAUTERN. Pfälz. Gewerbemuseum: Handzeichnungen alter Meister.

KÖLN a. Rh. Kunstsalon Hermann Abels: Prof. Emil Orlik und Erich Wolfsfeld.

LEIPZIG. Galerie Remmler & Co.: Ölgemälde von A. Rumm-Karlsruhe, Gesamtgraphik eines Leipziger Verlages.
— Kunstverein: Max Klinger-Gedächtnisausstellung.

MÜNCHEN. Kunstverein: Heinz Theis und Viktoria Zimmermann; Gesamtausstellung des Vereins Deutscher Kunststudierender; Sammelausstellungen von Ute v. Weech, Sidonie Springer (Graphik), Edr. Cucuel, Gesamtausstellung der Künstlervereinigung Luitpoldgruppe.
— Neue Galerie: Carl Korthaus-München.
— Moderne Galerie Thannhauser: Richard Seewald-München und Graphik Oskar Laske, Willy Jaeckel-Berlin, Zeichnungen.

PARIS. Galeries Georges Petit: Gillot bis 15 November.

STUTTGART. Ludwig Schaller: Gemälde von Oskar Frey-Stuttgart und anderen Stuttgarter Malern (bis Mitte November); „Verein für Kunst", Buchausstellung.

WIEN. Palais Schwarzenberg: Frauenkunst-Ausstellung der Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs. Bilder, Graphik, Handarbeiten.
— Freie Bewegung: Jahres-Ausstellung und tschechische Malerei.
— Würthle & Sohn: Wiener Künstler, Kleinplastik; Putscher, Larsen; Aquarelle, Ölbilder, Hans Meid, Radierungen.

WIESBADEN. Galerie Banger: Luise Gebser, Reichsbund deutscher Kunstakademiker, Jul. Koch, Trübnerschüler.
— Nassauischer Kunstverein: Das Junge Rheinland.

ZÜRICH. Kunstgesellschaft: Schweizer Maler: Blanchet, Barraud, Martin, Moilliet, Auberjonois, Guinand; Wilh. Gimmi (Paris); Hermann Haller-Zürich (Plastik).

KUNSTHISTORIKER VON RANG

zur Leitung eines ersten **Antiquitäten-Geschäfts gesucht**

Neben umfassenden theoretischen und praktischen Kenntnissen auf dem Gebiete der alten Kunst, muß eine gewisse kaufmännische Begabung vorhanden sein. — Herren, die hohen Anforderungen entsprechen und auf eine Lebensstellung mit ganz bedeutendem Einkommen, bzw. spätere Beteiligung, Anspruch erheben können, werden gebeten ausführliche Offerten mit curriculum vitae und Photographie einzureichen unter Chiffre M. S. 1087 a. d. Exp. d. Ztg.

niger duftiges italienisches Landschaftsbild. Daneben eins seiner beschaulich-liebevollen Porträts, „Agathe“, in warmen bräunlichen Tönen, zu denen das Blau eines Schmuckstückes der Dargestellten wundervoll steht. Den Thoma-Landschaften schließt sich art- und stimmungsverwandt ein Starnbergerseebild in festlichen Farben von Trübner an. — Gut ist auch der deutsche Impressionismus vertreten. Leistikow mit einer seiner lyrischen Landschaften, Liebermann mit der „Ziegenhirtin“, der „Allee von Nordwijk“ und dem Bildnis Dr. Lindes. Liebermann selbst in effigie, frisch und lebensvoll, von Uhde. Von Slevogt sieht man die „beiden Bräute“, interessant durch enge Aneinanderrückung psychologischen und farbigen Kontrastes. Von Corinth enthält die Ausstellung einen liegenden Mädchenakt voll atmenden Lebens. Von Neueren und Expressionisten sind wohl am eindrucksvollsten die Gemälde Munchs aus der Sammlung seines bekannten Lübecker Mäzens: Zwei Lübecker Gartenlandschaften, ein Kinderbildnis und die „Mädchen am Strand“ anziehend und erregend durch die Eigenart ihrer Farben- und Formenrhythmik. Sehr wirksam die Arbeiten zweier früh Verstorbener: Paula Becker-Modersohns Selbstbildnis und ein etwas farbenlautes Kinderpastell des Hamburgers Nölken. Ihnen reihen sich an — zum Teil sehr starke — Arbeiten von Rohlfs, Caspar, Röhricht, Dummer und Domscheit. Daß Lübecker Meister wie Gotthard Kühl, Ulrich Hübner, Linde-Walther, Marie Slavona und Aereboe gut vertreten sind, ist bei dem Charakter dieser Ausstellung selbstverständlich. Überraschend und erfreulich ist die Fülle guter neuester Graphik, die in hiesigem Privatbesitz steckt und von der Blätter Heckels, Meidners, Rohlfs und Pechsteins, starke Arbeiten von Käthe Kollwitz, zartere Bleistiftzeichnungen Anita Rées einen guten Eindruck geben. An Dulac gemahnen bisweilen Zeichnungen des jungen Lübeckers Mahlau. — Von Plastiken seien nur Fritz Behns bekannter Massai-Häuptling und Minnes eigenwillig-gotisierende Jünglingsfigur genannt. Dr. Marianne Wychgram.

Nürnberg

Die Kunsthalle am Marientor beherbergt eine Ausstellung hessischer Kunst, die die freie Vereinigung Darmstädter Künstler beschickt hat. Vertreten sind mit Hauptwerken Bracht, Ludwig v. Hofmann, Kurt Kempin, Adolf und Anna Beyer, Georg Altheim, Walter Illner, Hölscher, Huth u. a. Neben den Gemälden sieht man eine große graphische Abteilung, die von Schmoll von Eisenwerk, dem oberhessischen Maler Otto Ubbelohde, O. H. Engel, Peter Halm charakteristische Proben vereinigt.

Stockholm

Svensk-franska Konstgaleriet stellte Mitte September zwölf um 1890 in Paris geschaffene Ölgemälde von Anders Zorn aus, welche der Sammlung des Opernsängers und Mäzenaten Jean Baptiste Faure angehörten und nun nach dessen Tod hier zum Verkauf stehen. Unter diesen Bildern aus der Blütezeit seiner Kunst verdient „Margit“ (dat. Mora 1891), das Porträt eines drallen Bauermädchens aus Dalarna, die — das Haarband zwischen den Zähnen — ihre roten Zöpfe flicht, besonders hervorgehoben zu werden, nicht, weil es mit 125000 Kronen ausgezeichnet ist, sondern wegen wirklich delikat malerischer Qualitäten. „Midnatt“, in dem des Impressionisten Zorn charmante Koloristik sich an Stimmung berauscht, zeigt die liegende Gestalt eines Mädchens, das träumerisch in die Mittsommernacht hineinlauscht. „Opal“, ein Strandstück mit nackten Mädchen und seltsam opalfarbigem Wasser, sowie „Lais baigneuses“ im Hochsommerlicht, „Première séance“, „Soir“ und „Reveil“, Interieurs mit weiblichen Akten, Motive wie sie Zorn sehr liebt und bei deren malerischer Behandlung ihm das Wie mehr gilt als das Was. Reminiszenzen an die überwundene realistische Art (Hornbläserin) klingen in dem Bilde „Morakulla“ auf, ein blasses Mädchen aus Zorns Heimatstadt mit individueller Physiognomie, sowie ein Porträt seiner (Weiden zu einem Halfterstrick flechtenden) Großmutter, „Mormor gör träggar“. Als interessant ist eine Replik nach dem im Nationalmuseum befindlichen, bekannten Aquarell „Une première“, wo ein kleiner Bube durch seine Mutter mit den Freuden des Freibades bekannt gemacht wird .... ein reizendes Genrestück. Mit zwei weiteren Gemälden landschaftlichen Charakters, „L'Isle d'Adam“, ein französisches Parkbild, und „Stockholmsbild“, das Skeppsbron (den Kai) um 1890 darstellt, wird das Dutzend ausgezeichneter Werke Zorns voll, die bisher in französischem Privatbesitz sich befanden und nun gewiß alle durch Ankauf der Heimat ihres Meisters gesichert werden. Der von Erich Wettergreen zweckmäßig abgefaßte Katalog zu dieser Ausstellung ist von hoher buchtechnischer Qualität. Duve.

Wiesbaden

Im Nassauischen Kunstverein — Wiesbadener Gesellschaft für bildende Kunst — sieht man die große Herbstausstellung. Die beiden Pole bilden Schmidt-Rottluff, der in dieser Zeitschrift kürzlich in Valentiner einen vorzüg-

lichen Interpreten seiner Kunst gefunden hat, und Charles Hofer, der nur auf ästhetische Wirkung zielt, dessen Kollektion, die in ihrer Einstimmigkeit kreidiger Eleganz fast wie ein einziges Bild wirkt, einen Gesamteindruck von unvergleichlicher Geschlossenheit hinterläßt. Die nicht charakteristisch gewählte Sammlung von Chr. Rohlfs gibt leider kein klares Bild von des Künstlers Absichten. Waldschmidt vertritt mit seinen von transzendentaler Sehnsucht ergriffenen Gestalten das religiöse Element. Ebenso auch Gertrud Ulmann, eine junge verheißungsvolle Darmstädter Künstlerin. Sie hat viel Ausdruck und jenes rein weibliche Empfinden, das in seiner gefühlsmäßigen Unbeirrbarkeit sich als eine besondere Kraft neben der männlichen Leistung behauptet. Von starkem Stimmungsreiz sind die schönen Bodenseelandschaften von Hans Dieter. Diem ist Übergangsstilist. Brill gibt genial hingesetzte Karikaturen von Eindrücken. Paul Klee, sattsam bekannt, zeigt das Spiel seiner Linien und Farben in völliger Abkehr von diesseitigen Erscheinungen. Hervorragend durch Technik und Schönheit sind die Emailarbeiten von Karl Lang-Hanau. ch.

Von Künstlern und Gelehrten

Der Frankfurter Bildhauer Carl Stock erhielt einen Ruf an die Technische Hochschule in Aachen. — Prof. Alberto Nogara, bisher Leiter des Museum Gregorianum Etruscum, ist zum Generaldirektor der Vatikanischen Museen und Galerien ernannt worden. Für die Skulpturenabteilung wurde daneben als Spezialdirektor Prof. Guido Galli, ein Sohn des kürzlich verstorbenen Generaldirektors ernannt. — Prof. Dr. Paul Schubring, Dozent für Kunstgeschichte an der Technischen Hochschule Berlin, erhielt einen Ruf als ordentlicher Prof. (als Nachfolger Grisebachs, der nach Breslau geht) an die Technische Hochschule zu Hannover und wird demselben Folge leisten. — Prof. Hugo Eberhardt, Offenbach a. M., hat den an ihn ergangenen Ruf, als Nachfolger Hans Poelzigs das Meisteratelier für Baukunst der Akademie der bildenden Künste in Dresden zu übernehmen, abgelehnt. — J. Thorn-Prikker, der bekannte rheinische Maler und Kunstgewerbler, ist als Leiter der Klasse für Glasmalerei an die Kunstgewerbeschule in München berufen worden, die damit eine ausgezeichnete Kraft gewonnen hat. — Oberbaurat Hermann Billing, der bekannte Architekt, bisher als Professor an der Technischen Hochschule in Karlsruhe tätig, ist zum Direktor der Badischen Landeskunstschule ernannt worden, in der die ehemalige Akademie und Kunstgewerbeschule seit 1. Oktober zu einer Anstalt vereinigt wurde. — Das Amt eines Konservators der Kunstdenkmäler in Preußen hat nach dem Rücktritt von Geh. Rat Lutsch Regierungsrat Hiecke-Berlin übernommen.

Neue Graphik

Der tollen Phantastik der Morgensternschen Palmströmlieder, deren barocke Einfälle in ihrer schnurrenhaften Launenhaftigkeit und aller Wahrscheinlichkeit spottenden Unfaßbarkeit jenseits des bildlich Darstellbaren zu liegen scheinen, hat der Berliner Graphiker Hans Windisch in zehn Lithographien, die der Verlag Johannes Lohse, Leipzig, in einer schön ausgestatteten Mappe vereinigt hat, Ausdruck gegeben. Ein kühnes Unterfangen, das aber durch die von dem Künstler gewählte und beherrschte Formensprache gelungen scheint und den drastischen Humor, die tiefsinnige Gedankenwelt und schaurige Symbolik des Phantoms Palmström in fesselnde Bilderwirkung zu gießen weiß. Wenn er z. B. „im Hinblick auf den Mondschein" den Wasseresel darstellt oder Palmström im Dunkeln musiziert, während die Sterne funkeln, so stellt der Graphiker alle Schauer der Geisterstunde dar, daß es uns kalt überläuft. Eine unheimliche Kirchhofsromanze ergibt der Wehrwolf, der den armen Schulmeister aus dem Grabe zitiert, daß er ängstlich über dem Kreuze seiner letzten Ruhestätte schwebt und wie eine Vogelscheuche hin- und herwedelt. Ein reizendes Idyll vereinigt die Rehlein, die die kleinen Zehlein falten. Kurzum, Hans Windisch ist der dem Dichter verwandte Phantast, dem man gerne in sein hier dargestelltes Fabelreich folgt. K. S.

Die Galerie Alfred Flechtheim, Düsseldorf, kündigt ein Mappenwerk mit sieben Linoleumschnitten des im August 1917 gefallenen Wilhelm Morgner an, das, mit einem Geleitworte Theodor Däublers versehen, in einer Auflage von 50 Exemplaren zum Preise von 400 Mark demnächst erscheinen wird. Die Werke, die Morgner in seinem kurzen Leben geschaffen hat, tragen alle den Stempel seines eigenen und einzigen Charakters so sicher eingeprägt, daß es kaum einem Zweifel unterliegen kann, daß wir hier einen Künstler zu früh verloren haben, dessen inbrünstiges Wesen, dessen Seelentiefe und gewaltiges künstlerisches Können ihn zu etwas ganz Großem bestimmt hatte. Seine graphischen Arbeiten gehören zu den stärksten Äußerungen der modernen Graphik. Wir verweisen zur Charakteristik des Künstlers auf den in Heft 13 erschienenen Artikel von Will Frieg und dem Band Morgner in der so-

L. Ph. Debucourt. In Farben.
Versteigerung von dekorativen Kunstblättern des 18. Jahrhunderts durch K. E. Henrici, Berlin, am 25. Oktober.

eben erschienenen 2. Serie der „Jungen Kunst" und machen ganz besonders auf diese postume Veröffentlichung aus seinem graphischen Werke, dessen Katalog von Adolf Behne bearbeitet wird, aufmerksam.

Neue Bücher und Zeitschriften

Die Freude

„Blätter einer neuen Gesinnung" heißt der Untertitel dieser schönen Zeitschrift, die Wilhelm Uhde, der verdiente Wegbereiter Henri Rousseaus, von der Burg Lauenstein in Oberfranken aus in die Welt schickt. Was der Herausgeber will, der Repräsentant der besten Geistigkeit dieser Zeit ist, hat er in einem ersten Beitrag unter dem Stichwort „Neue Ziele" klar umschrieben. Diese Worte sind Programm eines schöpferischen Menschen, der aus der Liebe, der Inbrunst und heißem Bekennen zur reinen Menschlichkeit die neue Gesinnung wachsen sieht, die politisch und geistig die innere Bindung vollzieht. Auf die Jugend, die Träger der Zukunft ist und in der Gefahr lebt, wieder wie früher einer brutalen und materiellen Lebensauffassung zu verfallen, gründet sich zumeist die Hoffnung auf die kommende Erneuerung, die allein aus dem gegenwärtigen Zustand des Zerfalls herausführen kann. Über die nationalistische Beschränktheit hinaus gilt es, die Liebe zu einem weiteren Vaterland „Europa" zu wecken. Diese Verinnerlichung des geistigen Menschen findet in der Pflege der Kunst ihren reinsten Niederschlag. Ein neues Deutschland, „das nicht durch den Prunk seiner Uniformen und Waffen die Welt bedroht und erschreckt, sondern durch den Reichtum und Glanz seines Geistes unter den friedlich vereinten Völkern Europas den Platz behauptet, der ihm gebührt", ist letztes Ziel dieses von Uhde verkündeten Programms, das weitester Zustimmung sicher sein darf. — Ausdruck der hier mit wenigen Worten umrissenen neuen Gesinnung ist das vorliegende erste Heft dieser neuen Zeitschrift, das als stattlicher Band, mit prachtvollen Tafeln durchsetzt, vor die Öffentlichkeit tritt. Auch in den literarischen und künstlerischen Beiträgen tritt die Tendenz der Menschheitsversöhnung durch den Geist der Liebe überzeugend hervor. Aufsätze, wie der von Heinrich Simon, „Der Kampf für die Jugend" oder des Grafen Keyserling Essay über den „Sozialismus als allgemeine Lebensbasis" haben über den Rahmen der Zeitschrift hinaus allgemein programmatische Bedeutung. Daneben aber sind es die rein künstlerischen Dinge, die textlich und illustrativ das neue Programm des „guten Europäers" Uhde überzeugend belegen. Fra Angelico und Boltraffio stehen neben Chagall, Picasso, Klee, Braque, Rousseau, Thoma u. a. auf der gleichen Linie, sobald man diese Dinge über den Rahmen zeitlicher und örtlicher Begrenztheit hinaus im Sinne reiner Menschlichkeit wertet. Im ganzen ein herrliches Buch, ein prachtvolles Dokument wahren deutschen Geistes, so wie ihn ähnlich Schillers Worte über „Deutsche Größe" widerspiegeln, die das Heft eröffnen. Diese

Zeitſchrift verdient von denen geleſen und nachdrücklichſt propagiert zu werden, die wie ihr Herausgeber doch den Glauben an die Miſſion des Deutſchen in einer neu aufgebauten Welt noch nicht verloren haben. Biermann.

Herkules Segers

den großen Vorläufer Rembrandts, behandelt ein in dieſen Tagen bei Piper & Co. in München erſcheinendes Buch von Kurt Pfiſter, der dieſen Künſtler als ſchöpferiſche Geſtalt größten Ausmaßes wertet. Ein großer Teil des Werkes (Gemälde und Radierungen) iſt in zum Teil farbigen Lichtdrucktafeln reproduziert.

Thiemes Künſtlerlexikon

Von dem großartigen Unternehmen, das Ulrich Thieme unter dem Titel „Allgemeines Lexikon der bildenden Künſtler von der Antike bis zur Gegenwart" im Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, herausgibt, iſt nach zeitweiliger Unterbrechung ſoeben der dreizehnte Band erſchienen, der dem Buchſtaben G gewidmet iſt (Gaab—Gibus). Wie der Herausgeber im Vorwort mitteilt, wird das Unternehmen jetzt in raſchem Tempo weitergeführt; der Redaktionsſtab hat durch den Eintritt des Herrn Dr. Fred Willis eine Erweiterung erfahren und es ſind von privater Seite, zumal aus dem neutralen Ausland genügend Mittel bereitgeſtellt worden, die die Arbeiten der redaktionellen Leitung für die Zukunft ſicher ſtellen. Der Verlag hofft fortan im Jahre zwei Bände herausbringen zu können. Der Preis des gebundenen Exemplars dieſes neuen Bandes beträgt M. 100.—.

Der Kunſtmarkt

Bevorſtehende Verſteigerungen

Berlin

Hollſtein & Puppel zeigen für den 8. bis 11. November eine Verſteigerung an, die das faſt vollſtändige radierte Werk von Daniel Chodowiecki aufweiſt. In der Sammlung erſcheinen auch 28 Handzeichnungen des Meiſters. Die Verſteigerung gewinnt durch den Vergleich mit der im Juni bei Henrici ſtattgehabten inſofern beſonderes Intereſſe, da viele der dort heiß umſtritten geweſenen Blätter hier wiederkehren. So z. B. der kleine L'hombre-Tiſch (Engelmann 13, I), der bei Henrici 1300 Mark brachte, das Cabinet d'un peintre (E. 75), wofür 1560 Mark und die

GEMÄLDE-AUSSTELLUNG
alter und
moderner Meiſter
Carl Nicolai · Berlin W10
Viktoriaſtraße 26a

Angebote aus Privatbeſitz
möglichſt mit Photo unter Angabe von Künſtler, Maß u. Preis erwünſcht

Zelten in Berlin (E. 83), für die 1250 Mark bezahlt wurden. Der Katalog zählt 1044 Nummern von Chodowiecki-Blättern. — Ein zweiter Teil, 800 Nummern umfassend, bringt Goethe-Bildnisse, Bildnisse aus dem Goethekreis, Illustrationen zu Werken Goethes (darunter die seltenen Lithographien Neureuthers zu Goethes Balladen und Romanzen) und Arbeiten deutscher Künstler von 1749—1849. Von diesen seien Hosemann, Kobell, Krüger, Menzel, Rethel und Richter besonders genannt. K. S.

Aus der Sammlerwelt und vom Kunsthandel

Julius Model

Der als Sammler von Graphik und namentlich französischer Farbstiche des 18. Jahrhunderts weit über Berlin hinaus bekannte Rentner Julius Model ist kürzlich im Alter von 82 Jahren gestorben. Gemeinsam mit Jaro Springer hat Model vor etwa sechs Jahren bei der Deutschen Verlagsanstalt unter dem Titel „Der französische Farbstich des 18. Jahrhunderts" eine wundervolle Publikation herausgebracht, in der fünfzig der besten Stücke seiner Sammlung in originalgetreuer farbiger Wiedergabe reproduziert wurden. Das prachtvolle Werk ist heute eine bibliophile Seltenheit ersten Ranges. Der Verstorbene gehörte lange Jahre der Ankaufskommission des Berliner Kupferstichkabinetts an.

Adolph Menzels Sprachstudien

In den Besitz der Firma Paul Graupe, Berlin, ging ein interessantes Schreibheft, enthaltend französische Sprachstudien Adolph Menzels aus den Jahren 1856, über. Menzel, der im Alter von 41 Jahren diese französischen Sprachstudien trieb, konnte die Reise nach Paris, die einen seiner sehnlichsten Wünsche erfüllen sollte, erst im Jahre 1867 ausführen.

Amsterdam

Weitere Perlen aus der berühmten Galerie Six, die einmal neben dem Rijksmuseum die größte künstlerische Sehenswürdigkeit der Rembrandtstadt war, sind im September bei Frederic Muller & Co. unter den Hammer gekommen. Das Porträt des jüdischen Arztes Ephraim Bonus von Rembrandt, um 1647 (Holz 0,19×0,15 m) erbrachte den nicht sehr hohen Preis von 88000 Gulden; der zweite, weniger bedeutende Rembrandt, „Joseph, seine Träume erzählend", eine etwas farblose Skizze auf Pappe aus dem Jahre 1636 (0,50×0,38 m) nur 45000 Gulden. — Aus der gleichen Sammlung wurden noch verkauft der vorzügliche Jan Steen „Das Judenbräutchen", das 73000 Gulden erbrachte und eine Winterlandschaft von Ostade, die 37000 Gulden erreichte. Die Sammlung selbst, die nach diesen und früheren Verlusten viel von ihrem alten Glanz eingebüßt, bleibt auch weiterhin der Öffentlichkeit verschlossen. r.

Basel

In den Räumen der „Pro Arte" (Leiter Dr. Jules Coulin) ist zur Zeit eine Privatsammlung von Fayencen ausgestellt. Diese enthält u. a. Teller und Krüge in blauweißer deutscher Fayence, dekorative Platten und Gefäße aus den Manufakturen von Delft, Nürnberg, Hanau und Rouen. Walzenkrüge und Steingut sind in mannigfachen Exemplaren vertreten. Neben den andern Sammelobjekten der Gesellschaft, Bildern alter Meister, Zinn, Porzellan, Möbeln, verdient diese Fayencesammlung die besondere Aufmerksamkeit der Kunstfreunde und Sammler.

Berlin

Die Galerie Ferdinand Möller hat ihrer Gemälde-Ausstellung eine Abteilung für Graphik und Luxusdrucke angegliedert.

Haag

Die Bachstitz Gallery hat in ihren Räumen an der Surinamstraat 11 außer der Sammlung

Die Kunsthandlung Karl Haberstock :: Berlin W 9
Bellevuestraße 15 (unmittelbar neben dem Hotel Esplanade, im ersten Stock)
sucht zu kaufen: Echte Werke großer alter Meister
sowie Gobelins, echte alte Porzellane und Bibliotheken
Für den Nachweis solcher Werke zahlt dieselbe unter Zusicherung strengster Verschwiegenheit eine hohe Vermittlungsgebühr

Friß von Gans eine Anzahl hervorragender Einzelwerke ausgeſtellt, darunter erſtklaſſige Meiſter italieniſcher, deutſcher, franzöſiſcher Provenienz uſw., unter denen Arbeiten von Rembrandt, Bart. Mantegna, Cranach, Watteau, Goya, Courbet beſondere Erwähnung verdienen. Ferner Gobelins und Majoliken des 16. Jahrhunderts, Goldſchmiedearbeiten und frühes Limoges, Renaiſſancebronzen der Sammlung Hollitſcher u. a. m. An erſtklaſſiger Ware iſt genug in Holland aufgeſtapelt. Fehlen zur Zeit nur die amerikaniſchen Milliardäre, die den Segen ernten möchten. — Der Artikel in Heft 16, Seite 629 des Cicerone iſt inſofern richtig zu ſtellen, als der Kunſthändler K. W. Bachſtiß die Sammlungen Carl v. Hollitſcher und Eugen Gutmann nicht „mit anderen deutſchen Kunſthändlern", ſondern allein übernommen hat.

□ □

Neue Kataloge

Der von dem Antiquariat **Paul Graupe**-Berlin herausgegebene Katalog Nr. 93 enthält ſehr intereſſante und ſeltene Handſchriften, Miniaturblätter und Holzſchnittbücher des 16. Jahrhunderts, von denen die beſten in guten Abbildungen erſcheinen. Die Sammlung verdient die Aufmerkſamkeit aller Graphikſammler und bietet auch wertvolles Studienmaterial, da ſich darunter Blätter befinden, über die die Akten noch nicht geſchloſſen ſind. Einige reich illuſtrierte lateiniſche Pergamenthandſchriften gehören der franzöſiſchen Schule des ausgehenden 15. Jahrhunderts an. Von den Einzelblättern erwähnen wir eine Kreuzigungsſzene aus einem deutſchen Miſſale von 1250, eine Zierleiſtenminiature um 1470 und wertvolle Bildinitialen böhmiſcher, ſüddeutſcher und flämiſcher Herkunft. Im ganzen zählt der Katalog 167 Nummern auf. K. S.

Hollſtein & Puppel, Kunſtantiquariat, Berlin W. 15, Meinekeſtr. 19. Kunſtauktionskatalog XIV. Sammlung aus gräflichem Beſiß. Daniel Chodowiecki, Goethe.

Heinz Lafaire, Antiquar, Hannover, Breite Str. 6. Bücherverzeichnis Nr. 5.

Speyer & Peters, Buchhandlung und Antiquariat, Berlin NW. 7, Unter den Linden 39. Antiquariats-Katalog 35. Incunabula. Der Katalog enthält u. a. die erſte und zweite deutſche Bibel, einen Verardruck ſowie viele Seltenheiten. v. R.

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Hannover, Große Aegidienſtr. 4. Telefon Nord 429

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone":
BERLIN: Dr. Karl Schwarz, Berlin W. 30, Aſchaffenburger Str. 20 / MÜNCHEN: Kurt Pfiſter, München, Ainmillerſtr. 34 / FRANKFURT a. M.: Dr. Saſcha Schwabacher, Frankfurt a. M., Marienſtr. 19 / WIEN: Dr. Heinr. Glück, Wien I, Grünangerſtr. 10 / NIEDERLANDE: Dr. Leo Balet, Blaricum, Nordholland / PARIS: Adolphe Basler, Paris 4, Rue des Chartreux / NEW YORK: Frank E. Washburn Freund, 120 Haven Avenue New York City

Verlag, Geſchäftsſtelle u. Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigſtr. 2 Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Erſcheinungstermin		Redaktionsſchluß	
Heft **21**	28. Oktober	Heft **21**	22. Oktober
„ **22**	11. November	„ **22**	5. November
„ **23**	25. November	„ **23**	19. November
„ **24**	9. Dezember	„ **24**	3. Dezember

Diesem Hefte liegt ein Prospekt des Verlages RICHARD CARL SCHMIDT & Co., BERLIN, bei, auf den wir besonders hinweisen möchten.

Neue Kunst
Hans Goltz
München

Oktober:
HERBST 1920
VI. Gesamt-Ausstellung

Heft 9/10 des
ARARAT
enthält neben einem reichen textlichen Inhalt etwa 20 Abbildungen der nebenstehenden Ausstellung.
Preis etwa 6 Mark

Lesser Ury

Mit 8 Abbildungen | Von KARL SCHWARZ

Es ist bezeichnend für das Wesen der jüngsten Kunst und ihr Verhältnis zu dem, was die ältere Generation geschaffen hat, daß einem fast nie beim Betrachten der Werke die Frage nach der technischen Überwindung und Lösung eines Problems kommt. Von den Jüngsten wird das Technische gar zu leicht mit Verachtung gestraft, denn ihnen ist alles „Erlebnis“, das infolge seiner Intensität sämtliche Schwierigkeiten aus dem Wege räumt.

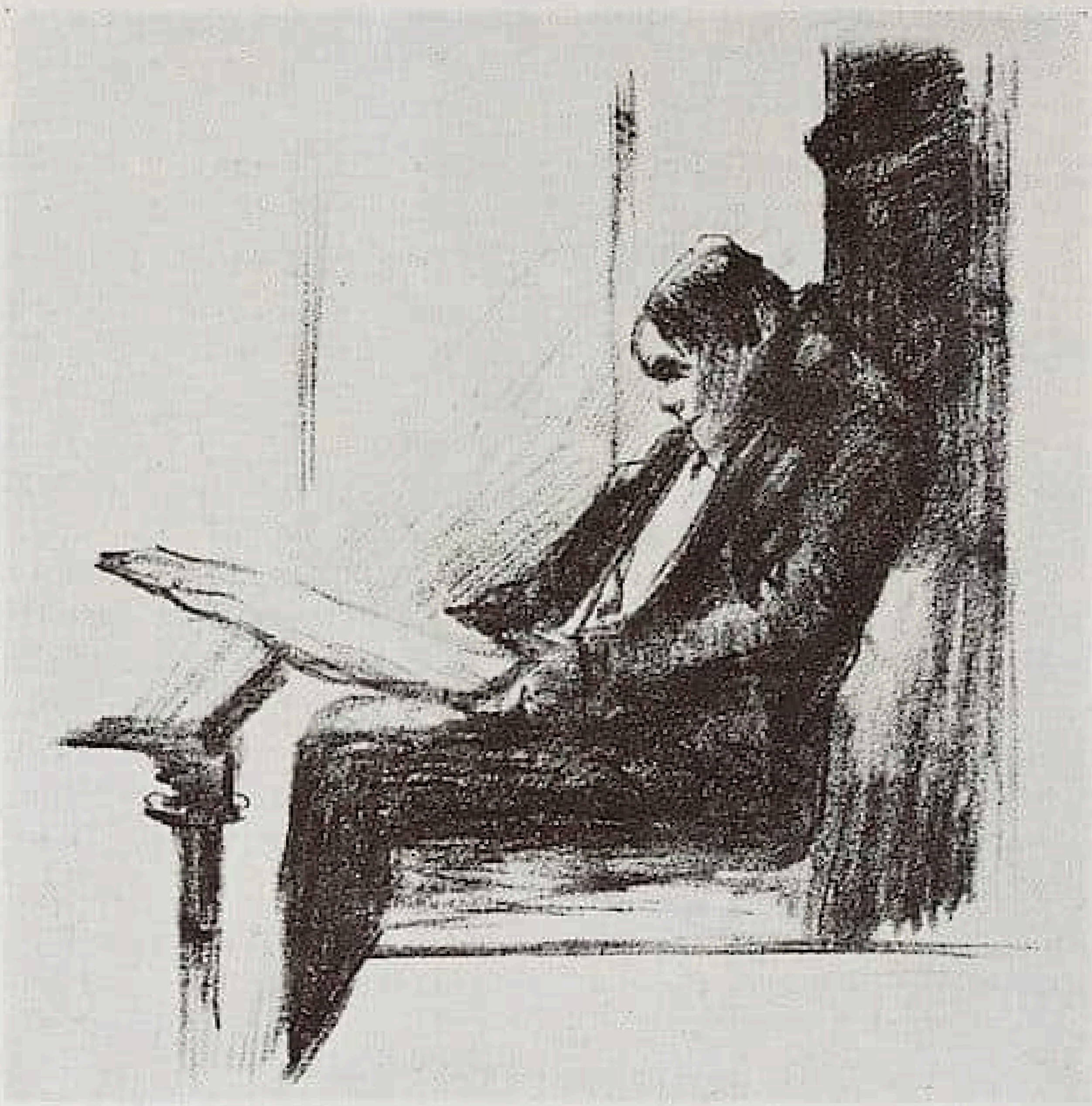
Dieses leichte Hinnehmen des technischen Momentes ist eine große Gefahr. Diejenigen, die sich heute enthusiastischen Herzens darüber hinwegsetzen, werden entweder an ihrem Idealismus zugrunde gehen, oder gründlich umlernen müssen; denn Kunst kommt von Können und kann sich nur dann ungezwungen geben, wenn diese Könnerschaft durch anhaltende, langbewährte Übung zu einer gewissen Selbstverständlichkeit geworden ist. Hierzu bedarf es aber vieler Jahre des Fleißes und resignierter Arbeit.

Kunst kommt aber auch insofern von Können, als diese Könnerschaft dem Künstler von einem unsichtbaren Genius in die Wiege gelegt wird, der ihn befähigt, in einem Zustande visionärer Schaffenskraft Dinge hervorzuzaubern, deren Gelingen ihm nur möglich ist, wenn es sich wie eine göttliche Macht über ihn ergießt, die ihn von aller Erdenschwere erhebt und einem unbewußten Drange folgend so, und nur so, handeln läßt, ohne daß es ihm möglich wäre, nachher über sein Tun Rechenschaft abzulegen.

Entsteht das Kunstwerk unter solchen Voraussetzungen, paart sich die menschliche Kraft mit dem unbewußten Drange göttlicher Intuition, so haben wir eben ein Genie vor uns.

Goethe berichtet in „Dichtung und Wahrheit“, wie er oftmals des Nachts aus dem

Lesser Ury. Alter Herr. Lithographie.



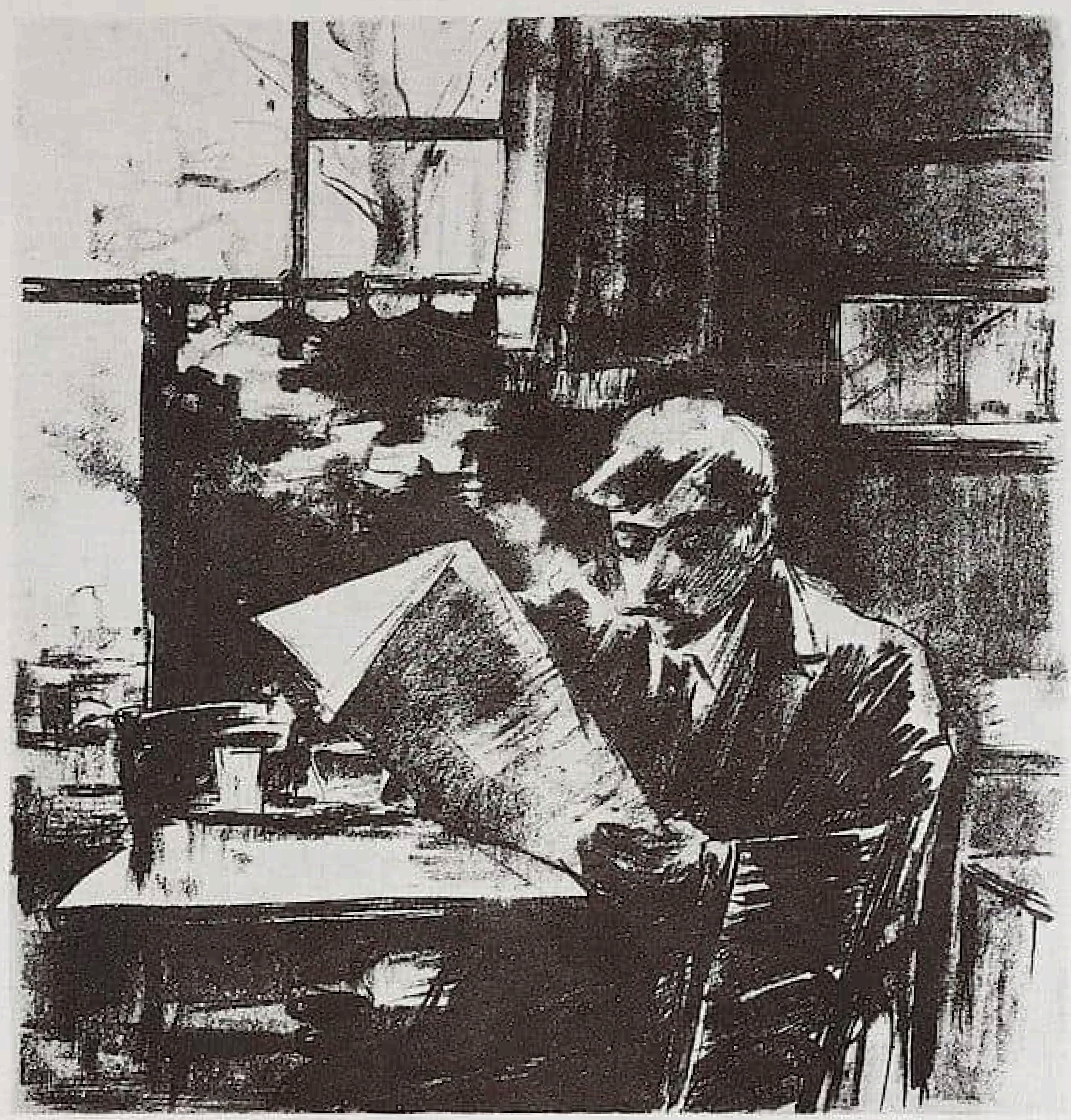
Lesser Ury. Zeitungsleser. Lithographie.

Bette aufgesprungen sei und einige Verse auf ein Blatt Papier niedergeschrieben habe, über deren Vorhandensein er am kommenden Morgen völlig überrascht war. Eine unsichtbare Kraft hatte ihn geleitet.

Das wahre Kunstwerk ist das, dessen Ursprung einem Erlebnisse entstammt, das sich in ihm ausspricht und zum Beschauer herüberklingt. Nicht spekulatives Denken und vorgefaßte Absicht, sondern der Furor seelischer Aufwallung ist der Pate seiner Geburtsstunde.

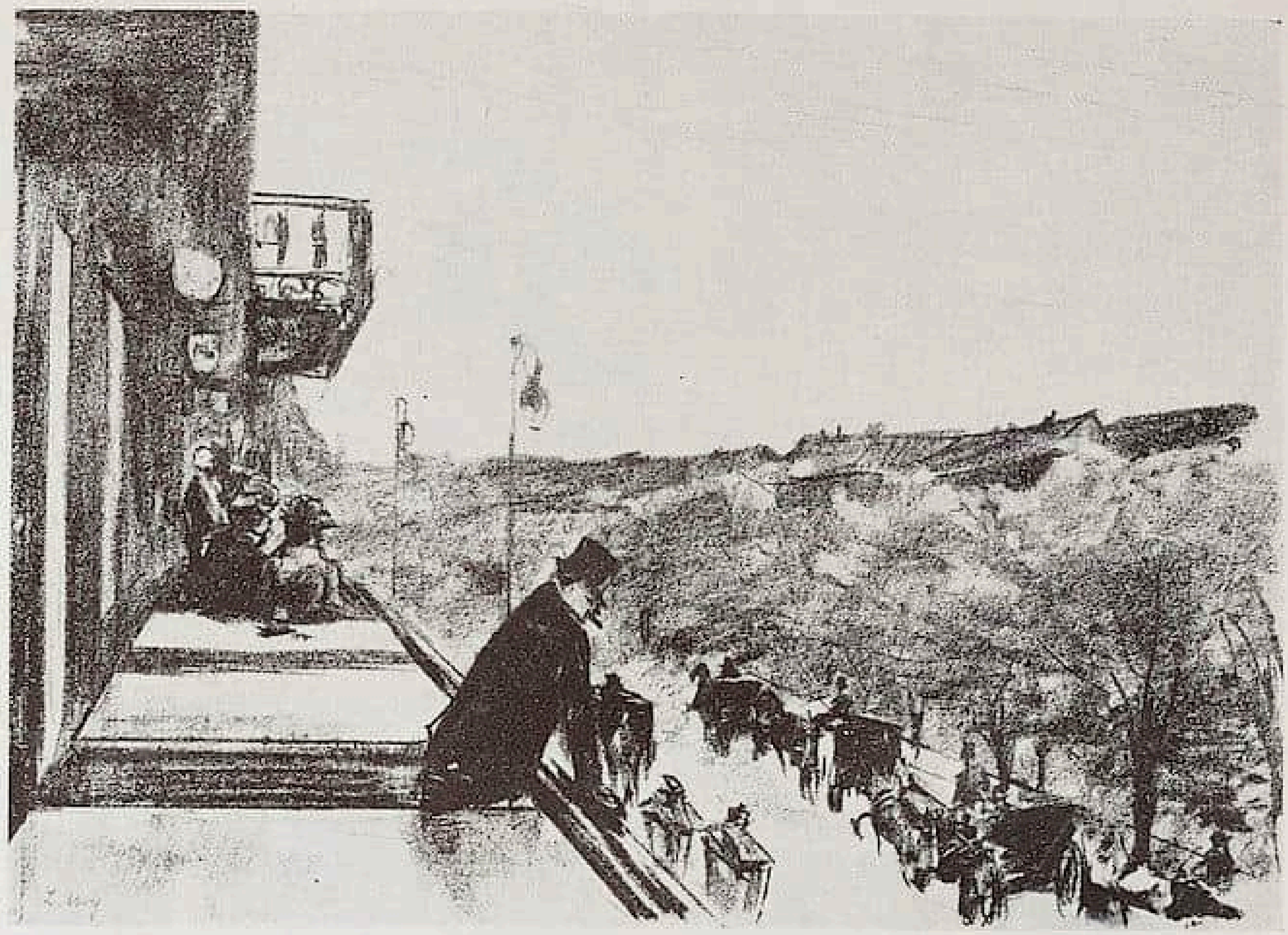
Betrachtet man die Werke eines Lesser Ury, und stellt man neben sie den Menschen, den einfachen, durchaus unkomplizierten, in mancher Beziehung eigenbrödlerischen und ein einsames Leben führenden Künstler, so kann man sich des Gedankens nicht erwehren, als sei hier ein merkwürdiges Doppelspiel im Gange, das den kleinen, untersetzten Mann, den ein hartes Schicksal schwer durchrüttelt hat, und der heute noch als ein Einsamer dahinwandert, in manchen Stunden schöpferischen Gebärens in einen Zustand erhebt, der in ihm alles zum künstlerischen Erlebnis konzentriert und ihn Werke schaffen läßt, die sich dem Beschauer wunderbar offenbaren.

Ury ist stets abseits vom Wege gegangen. Man hat ihn bisher nur wenig beachtet, hat ihm jedenfalls nicht die Anerkennung widerfahren lassen, die anderen in viel früheren Jahren zuteil geworden ist. Jahrzehntelang hat er unverdrossen geschaffen und immer wieder mit zäher Kraft sich an den Problemen gemessen, die ihm als die lösenswerten seiner Kunst erschienen. Um das, was die anderen schufen, kümmerte er



Lesser Ury. Rauchender Herr im Café. Lithographie.

sich nicht. Er hat nichts von alledem gesehen, keine Ausstellung besucht, keinen Versammlungen beigewohnt und niemals für irgendeine Kunstrichtung Partei ergriffen. Er zog hinaus in die Natur und lauschte dort dem stillen, geheimnisvollen Weben, das sich in Wald und Flur äußerte; er sah die Sonne und fing ihre Strahlen auf, da sie glühend und alles verklärend über Wiesen und Bäche strichen; er durchwanderte die Großstadt und betrachtete die Menschen in ihrem geschäftigen Treiben und oft hastenden Gebaren. In der Dunkelheit durchzog er die Straßen und erfaßte mit sicherem Blick die dahinhuschenden Schatten und das plötzliche Aufflackern irgendeines Lichtscheines. Und wenn es grau und nebelig war und ein feiner Regen herniedersprühte, alles sozusagen in einen Mollton hüllend und einen lichten Schleier über die Erscheinungen gießend, dann sog er aus diesem monotonen Bilde die feinsten Stimmungseffekte und bannte sie auf die Leinwand. — Jahrelang trieb er sich in den Kaffeehäusern herum, beobachtete die einsamen und in Gruppen zusammenhockenden Gäste, studierte die Physiognomien und



Lesser Ury. Café Bauer. Lithographie.

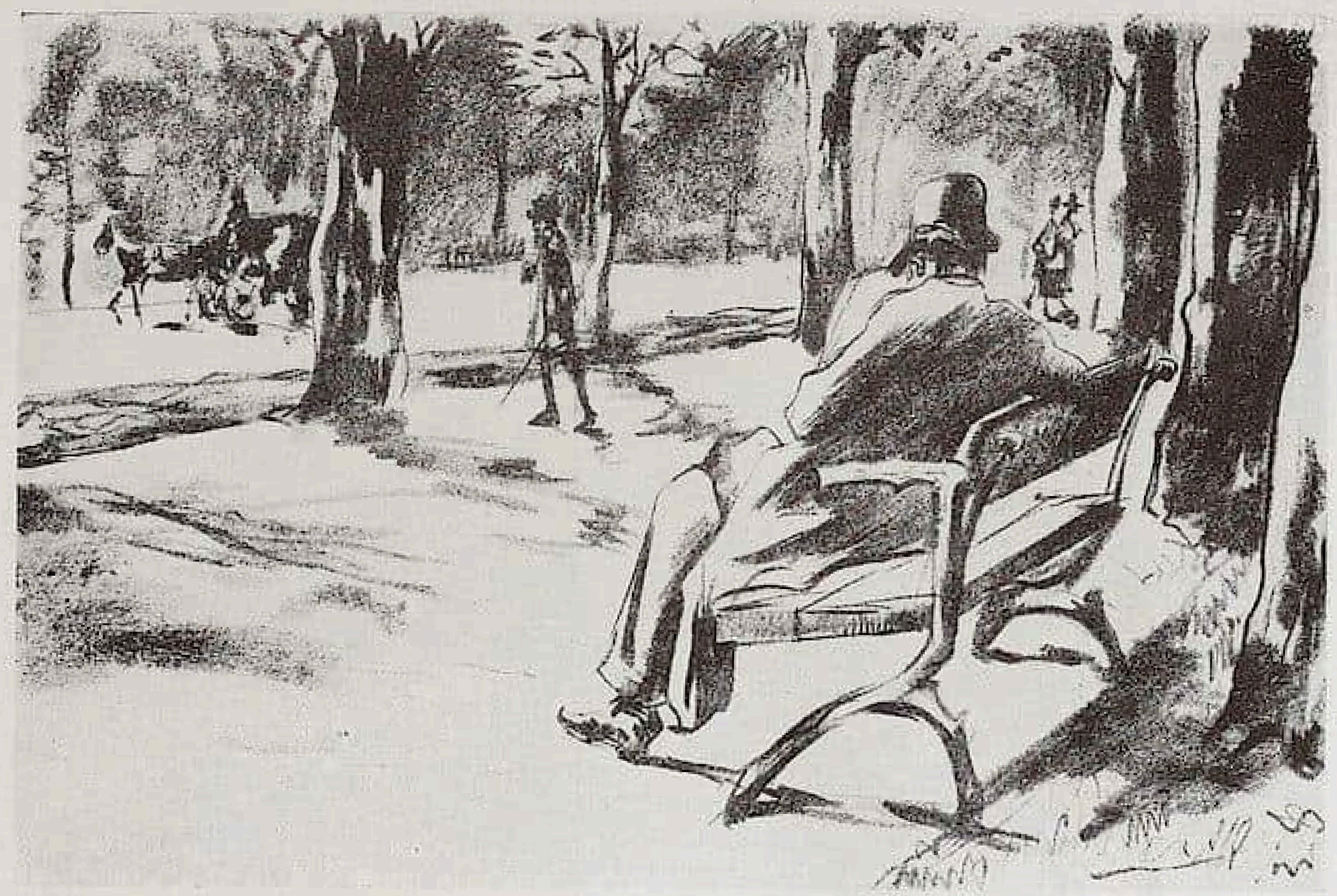
sonderbaren Gesten und führte so ein Leben, das sich abseits allen Getriebes und doch inmitten desselben, stets nur beobachtend und betrachtend, abspielte.

Will man eines der Werke Lesser Urys technisch erklären, so stößt man auf die absonderlichsten Dinge. Es ist kein besonderes „Verfahren", keine einheitliche Maltechnik, die sich erkennen läßt, sondern ein Gemisch von Einfällen, ein oft unbewußtes Hinstreichen, ein nervöses Zittern, das deutlich erkennen läßt, daß das Werk in aufgeregtestem Seelenzustande entstanden ist, da wirklich eine unsichtbare Kraft dem Meister den Pinsel geführt zu haben scheint.

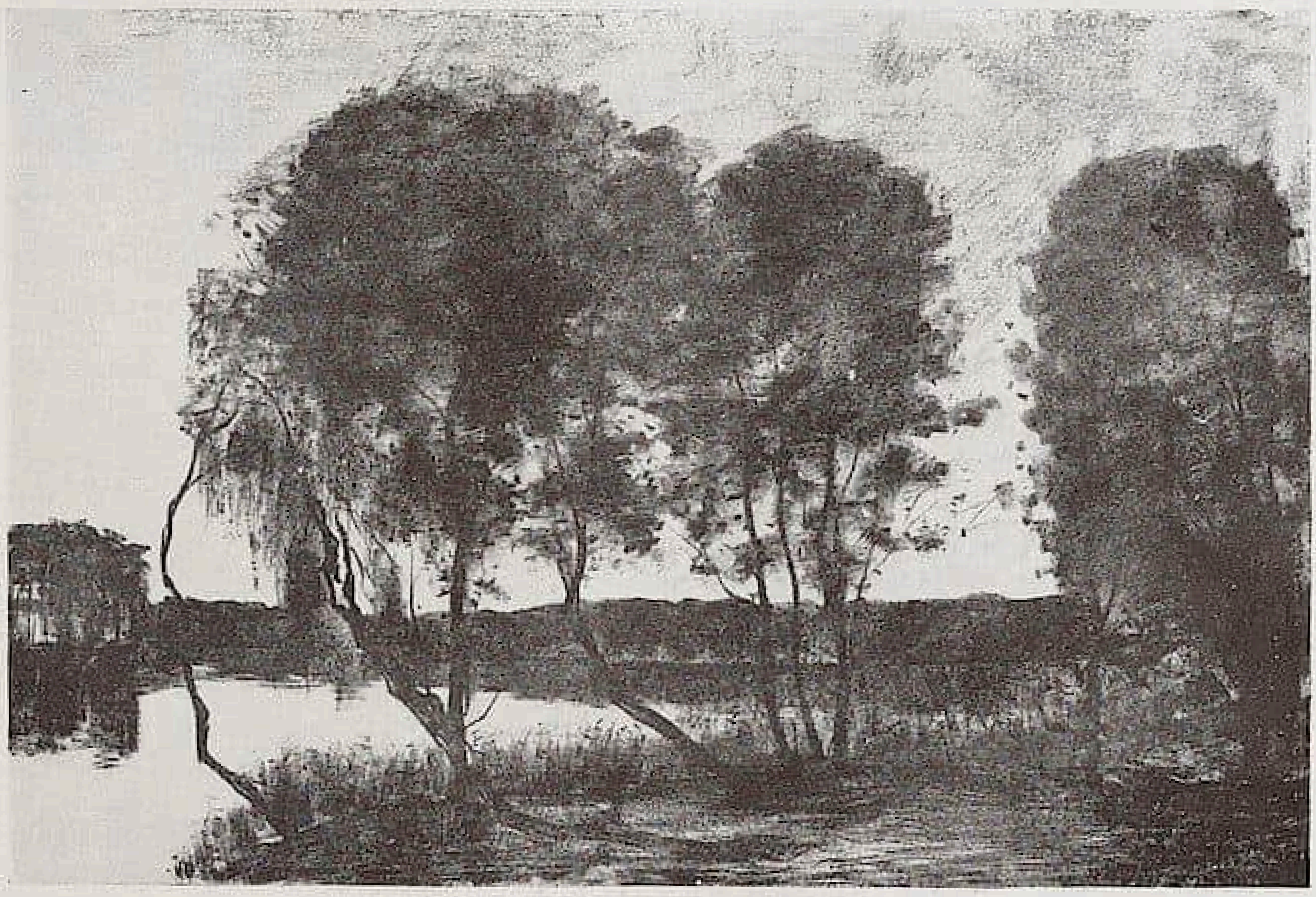
Ihn als Impressionisten zu erklären, ist doch eine gar zu bequeme Methode, denn was ist schließlich mit einem solchen Stichworte gesagt? Ist es nur die Erscheinung, die Lesser Ury gibt, ist es nur der momentane Effekt, das Ding in seiner Äußerlichkeit, ohne die Seele, ohne Innerlichkeit, und bleibt es das Gleiche, ob er nun ein Straßenbild in geheimnisvollem Dunkel, eine sonnenbeschienene Wiese, oder ein Spargelbündel und einige Zwiebeln malt?

Auch Lesser Ury hat Blumenstücke geschaffen, aber er gibt uns nicht nur die Pflanze, die in ihrer Lieblichkeit vor uns erscheint, da die Rose, in den verschiedensten Farben schillernd, ihre Blütenblätter zart und weich entfaltet, die Nelke sich munter kräuselt, und der Flieder in reichen Dolden herniederhängt, sondern ihnen entströmt ein lebendiger Duft und ein süßer Hauch, der sie immer blühend erscheinen läßt.

Und durch das geheimnisvolle Dunkel seiner Straßenbilder zuckt und leuchtet es von



Lesser Ury. Im Tiergarten. Lithographie.



Lesser Ury. Birken am See. Lithographie.

Lesser Ury. Mädchen mit Hund. Lithographie.

aufflammenden Lichtern, rattert ein Auto, dessen Signallaternen gespensterhaft auftauchen und auf dem glatten Straßenpflaster reflektieren, huschen Menschen dahin, wie seltsame Geister, so daß die Nacht zu leben scheint und es widerhallt aus den verborgensten Winkeln.

Und wie sind diese Werke entstanden, wie vor allem seine Pastelle, diese zart duftenden und von einem unbeschreiblichen Reize verklärten Landschaftsbilder, in denen sich ein Farbenspiel kundtut, dessen einzelne Nuancen auszudrücken die Worte fehlen; hingehaucht sind sie, oftmals einen einzigen Sonnenblick für immer festhaltend, von unendlicher Zartheit, ergreifender Innerlichkeit und überzeugendster Stärke.

Und dieser Künstler, der so im Lichte der Farben lebt und webt, greift nun, da er bereits den Zenit seines Schaffens erreicht zu haben scheint, zu neuen Ausdrucksmitteln, die er sich ebenso selbstverständlich zunutze macht, und mit denen er Werke schafft, die es nicht vermuten lassen, daß es seine Erstlingswerke auf graphischem Gebiete sind. Er bleibt auch hier der große Farbenkünstler, dem sich alles in Rhythmus und Harmonie auflöst. Auch hier bleibt er sich selbst getreu, nunmehr der große und

Lesser Ury. Leipziger Straße. Radierung.

souveräne Künstler, der aus dem Borne reicher Erfahrungen schöpft und mit sicherer Hand Werke hinzaubert, deren Frische und Lebendigkeit diese kleinen und anspruchslosen Blättchen zu erlebnisstarken Schöpfungen erheben.

Vor allem die Lithographie, mit ihrer reichen Skala von Tonwerten, macht er sich zunutze. Vom verschwommenen Kreideton bis zum scharf akzentuierten Federstrich spielen alle Nuancen ihr wundersames Spiel, so daß auch bei dieser großen Zahl von Blättern, die bisher seine Hand geschaffen, die Worte zurecht bestehen, in denen er sich über die Art seines Schaffens geäußert hat:

„Das künstlerische Erlebnis wird geboren aus einem Zusammenklange der Seelenstimmung des Künstlers mit dem äußeren Eindruck, den er empfängt."

Die Wiedergabe der hier abgebildeten Werke von Lesser Ury erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Kunsthandlung Fritz Gurlitt-Berlin.

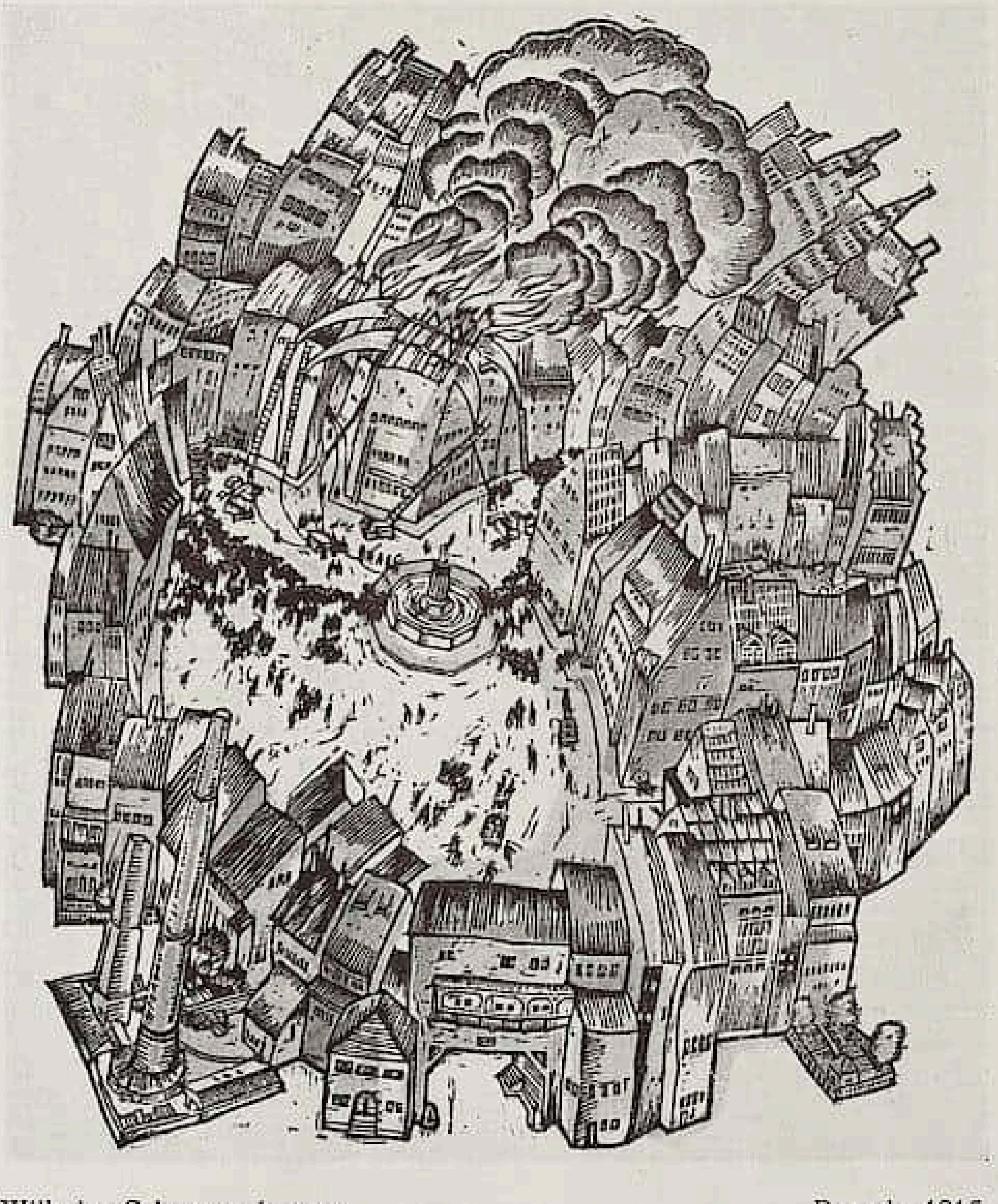
Wilhelm Schnarrenberger

Von LEOPOLD ZAHN
Mit 7 Abbildungen

Wilhelm Schnarrenberger, im Badischen geboren, verbringt seine Lehrjahre in München. Von F. H. Ehmke auf kunstgewerbliches Gebiet hingeleitet, beschäftigt er sich in seinen ersten selbständigen Arbeiten hauptsächlich mit Schrift, Ornament und Plakat. Selbstverständlich geht diese aufs Kunstgewerbliche eingestellte Phase bald vorüber, denn die Situation der deutschen Kunst ist jetzt nicht mehr derart, daß auch die besten Kräfte in der Lösung kunstgewerblicher Aufgaben Befriedigung finden können. Dazu reichen heute schon die Durchschnittsbegabungen aus.

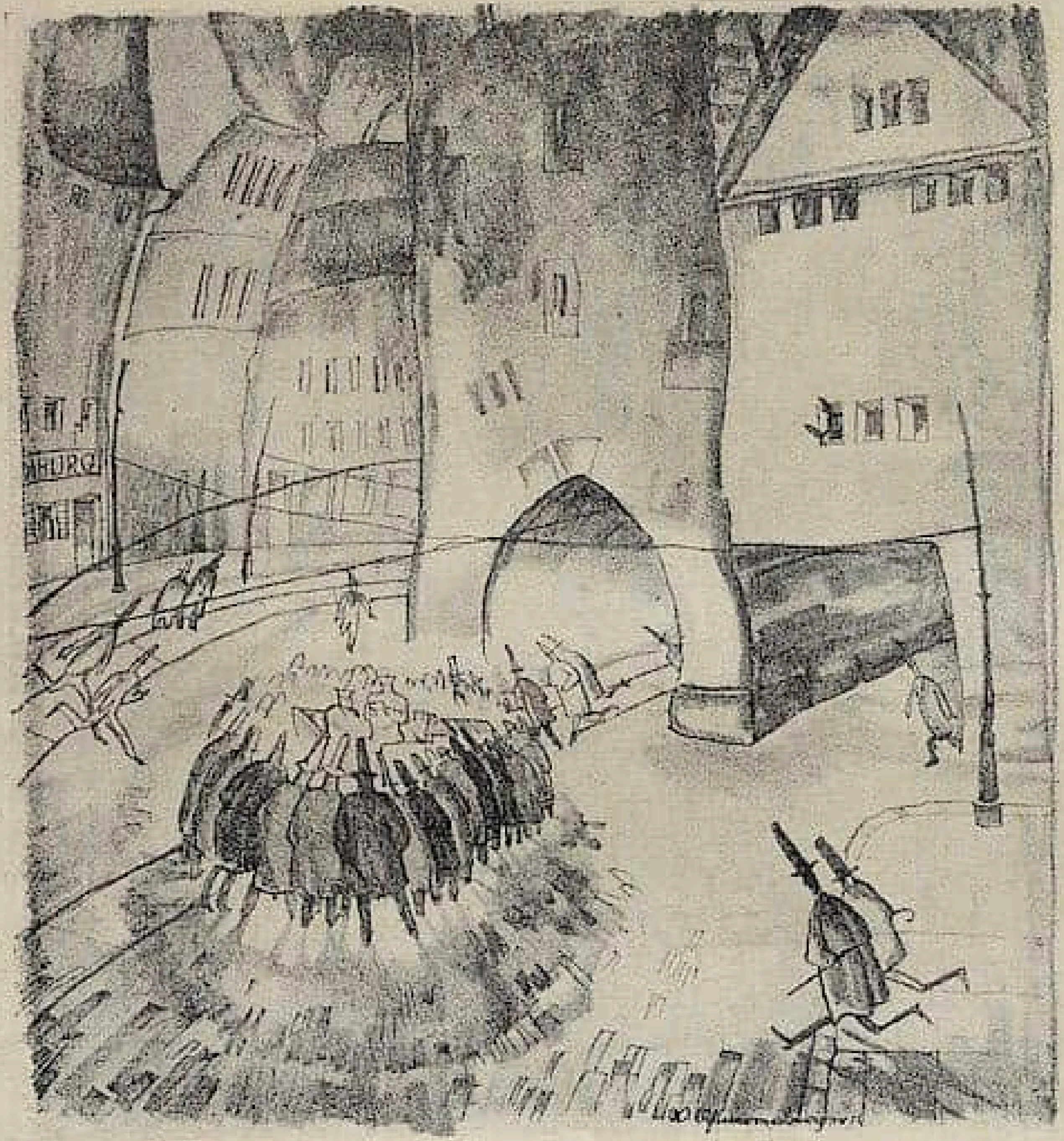
Es scheint, daß Schnarrenberger eben wieder vor einer Wandlung steht, die eine Abkehr von ausschließlicher Beschäftigung mit Graphik und ein Aufnehmen großer figuraler Kompositionen bedeutet. Ein wichtiger Abschnitt im Schaffen Schnarrenbergers kann heute als abgeschlossen betrachtet werden. Er umfaßt fast ausschließlich Graphik[1]. Auf ihn soll in Folgendem hingewiesen werden.

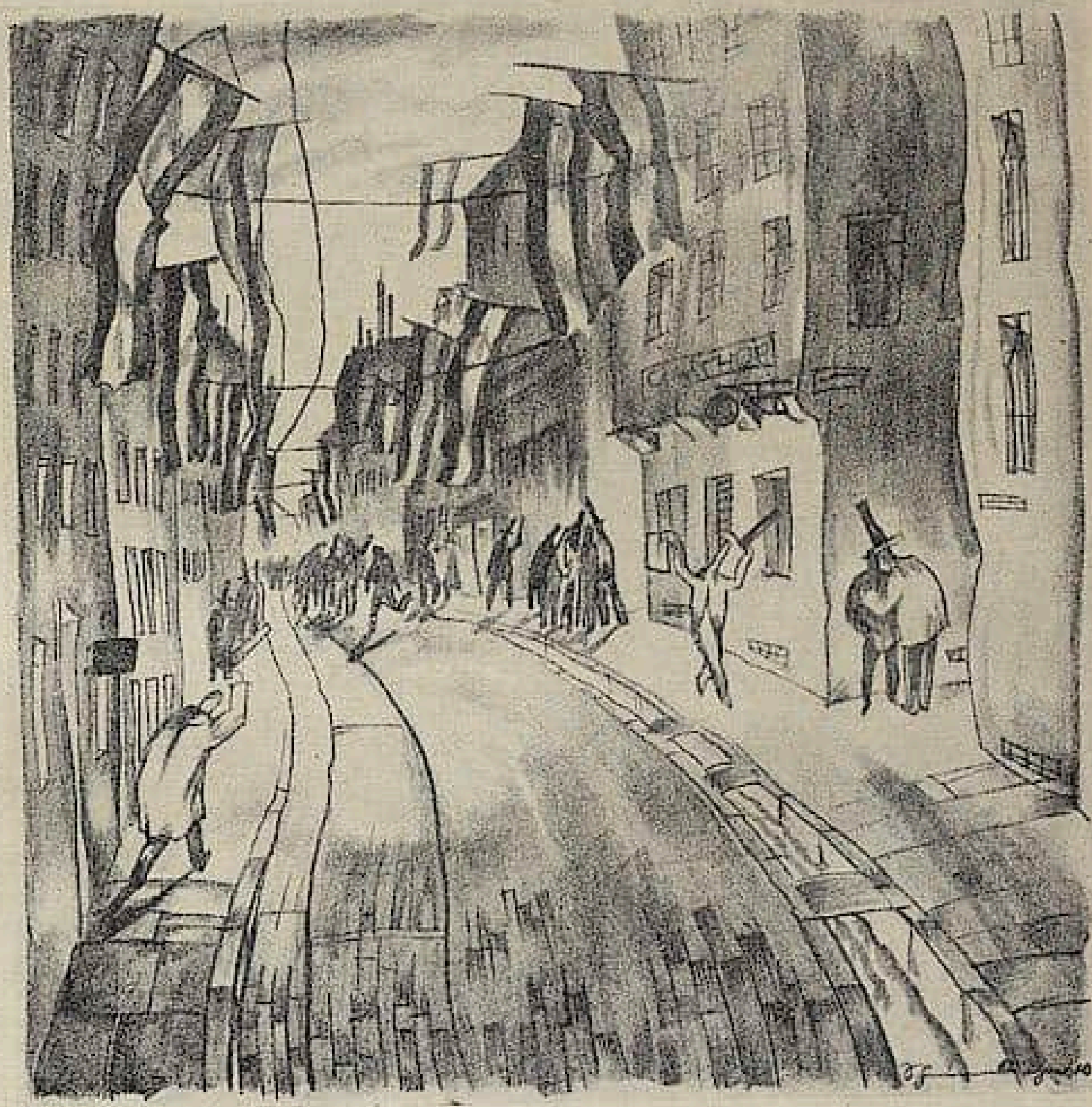
Die graphischen Blätter Schnarrenbergers zeigen eine gerade in der neuen Kunst nur selten hervortretende Eigenschaft — nämlich Humor. Was in unseren Tagen für den wöchentlichen Bedarf an bildlichem Humor sorgt, bedient sich fast ausschließlich der Ausdrucksformen von gestern und vorgestern. Fast scheint es, als ob die Verbindung „expressionistischer Humor“ eine contradictio in adiecto sei. In der Literatur haben wir allerdings schon einen spezifisch expressionistischen Humor, den Morgenstern, Reimann und Ehrenstein rühmlichst vertreten. Auf

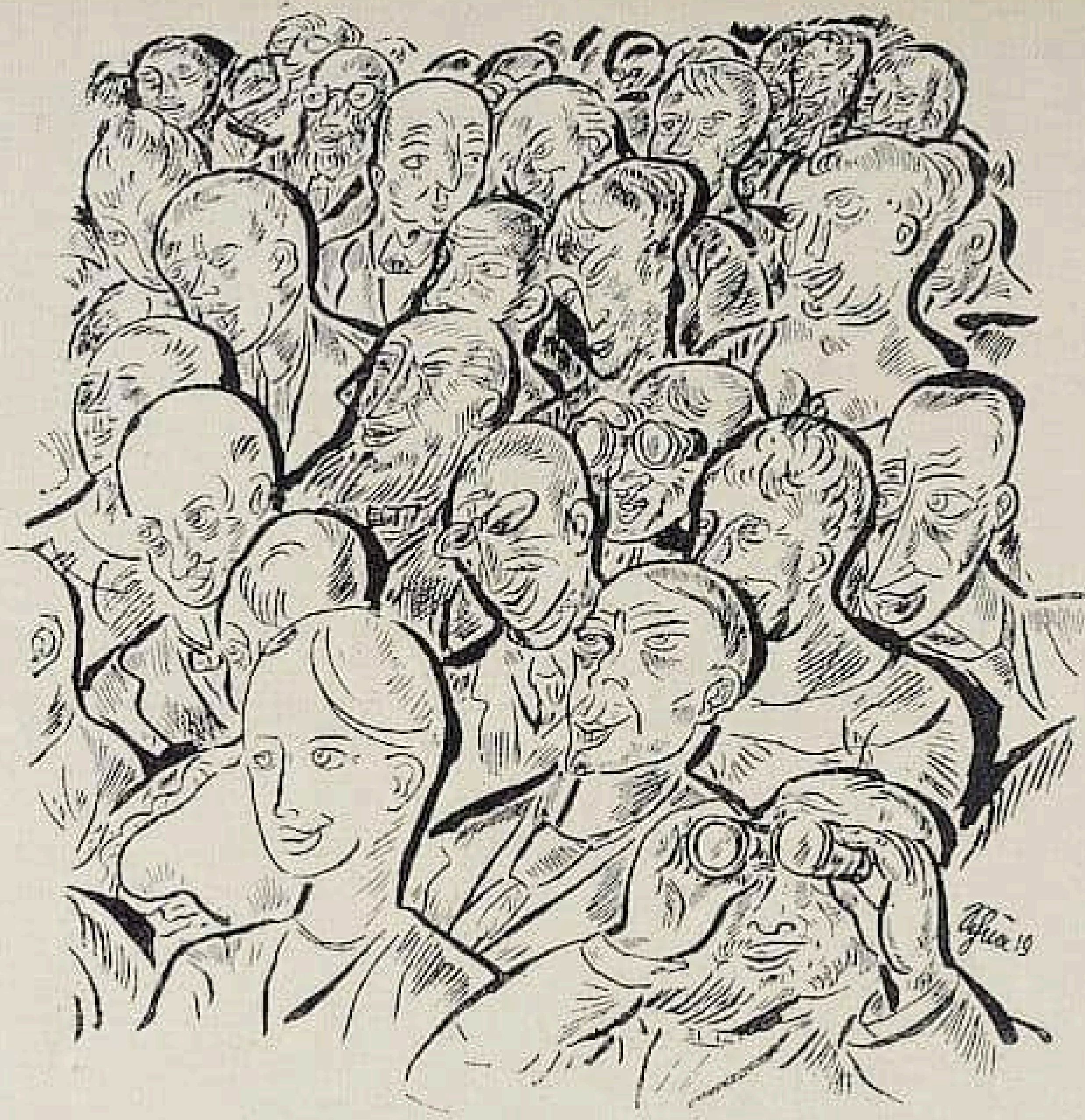


Wilhelm Schnarrenberger. Brand. 1915.

[1] Zum erstenmal waren die graphischen Blätter Schnarrenbergers bei Hans Goltz-München zu einer Gesamtschau vereinigt (Juni-August 1919). Etwas später (Oktober 1919) hat die Wiener Bücherstube eine Ausstellung der Graphik Schnarrenbergers veranstaltet.


Wilhelm Schnarrenberger. Bekanntgabe des Kriegszustandes 31. Juli.


Wilhelm Schnarrenberger. Der erste Sieg.



Wilhelm Schnarrenberger. Das Publikum.

Wilhelm Schnarrenberger. Landschaft.

Wilhelm Schnarrenberger. Sturm auf die Brücke.

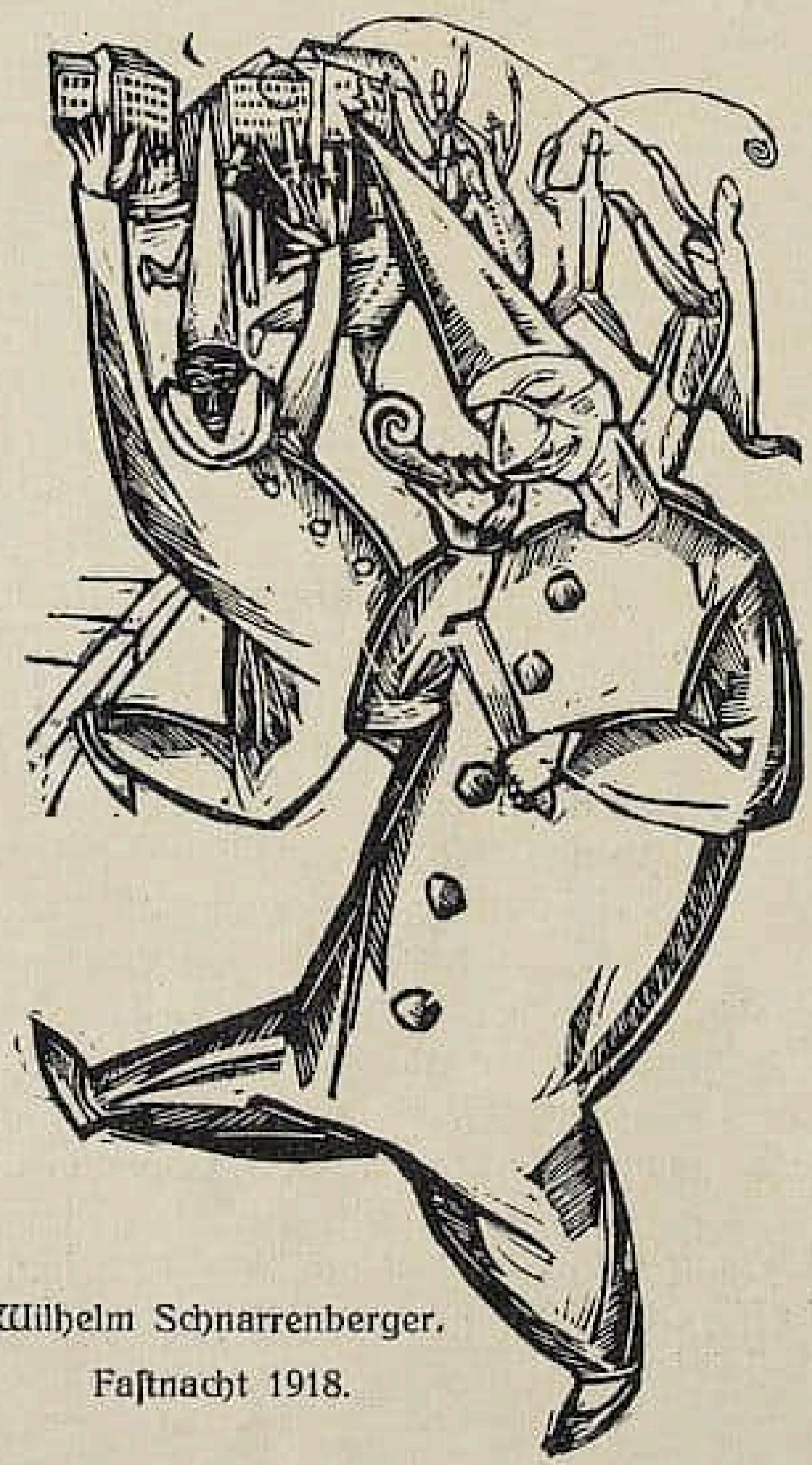
dem Gebiete der Kunst steht W. Schnarrenberger dieser literarischen Trias vereinzelt gegenüber (insofern man nicht in den heiteren Spielen Paul Klees den Ausdruck eines kosmisch orientierten Humors erkennen will).

Die Grundstimmung des Schnarrenbergischen Humors scheint mir allerdings auf einen Künstler zurückzuweisen, dessen Epoche als vollkommenes Widerspiel zu unserer modernen Zeit gelten kann — auf niemand anderen nämlich wie auf Carl Spitzweg. Die rührende Lächerlichkeit süddeutschen Spießertums ist auch für Schnarrenberger Gegenstand einer Schilderung, die sicherlich satyrisch pointierter ist, wie bei Carl Spitzweg, aber doch noch genug gemütvolle Anteilnahme verrät. Wo Spitzweg eine gewisse Romantik entdeckt, sieht Schnarrenberger eine Groteske, die, oft in Zwielichtstimmung getaucht, ins Schemenhafte, Unheimliche wächst. Das ließe an Daumier denken, nur fehlt Schnarrenberger der dämonische Haß, den der Franzose dem Bourgeois entgegenbringt. Bei aller scharfen Beobachtungsgabe ist Schnarrenberger doch kein Satyriker und Karikaturist, eben deshalb, weil er nicht haßt, weil er vielmehr die Menschen gerade um ihrer Lächerlichkeiten willen liebt.

Am glücklichsten und eigenartigsten ist er dort, wo ihm die Wirkung großer Ereignisse auf das Leben des Spießbürgers Motiv der Darstellung wird, also vor allem in den Blättern, die sich auf Krieg und Revolution beziehen. Es ist unnachahmlich und köstlich, wie er historische Geschehnisse ihres Pathos entkleidet, indem er sie in der Seele des Kleinbürgers reflektieren läßt, wie er ein Weltdrama zu einem Lokalereignis

verkleinert. Die Erkenntnis, daß der Spießbürger zu heroischem Erleben vollkommen untauglich ist, wird hier Quelle einer Schilderung, die nicht nur dem Humor genüge tut, sondern ins soziologisch Bedeutsame sich steigert.

Die früheren Zeichnungen Schnarrenbergers bevorzugen die Kohle; ihnen entspricht als graphische Reproduktion die Lithographie. In letzter Zeit bedient sich Schnarrenberger vor allem der Feder, zu der oft noch die Aquarellfarbe tritt. Diese Zeichnungen sind von vornherein als Holzschnitte empfunden, für die sie auch oft als Vorarbeiten dienen. Schwer zu entscheiden, welche Kategorie von Blättern den Vorzug verdient. Hier wie dort sind die künstlerischen Möglichkeiten der Technik restlos zur Geltung gebracht. Die Kohlezeichnungen (und Lithographien) stellen hauptsächlich die malerische Wirkung des Materials in Rechnung, während die Federzeichnungen (und Holzschnitte) dem Verlangen nach Vereinfachung der Form entgegenkommen. Versuche, sich noch anderer Ausdrucksmittel und -formen zu bedienen, gehen nebenher. Ohne im Gestrüpp des Problematischen und Experimentellen sich zu verstricken, ohne den Ausblick auf das Endziel zu verlieren, kann Schnarrenberger der Lockung produktiver Naturen, sich bald in dieser, bald in jener Richtung zu bewegen, Folge leisten. Denn er besitzt trotz seiner Jugend die Sicherheit der Reife. Wenn die revolutionäre Kunstschülerschaft Münchens unter der Räteregierung W. Schnarrenberger durch das Ansinnen, eine Lehrstelle an der Kunstgewerbeschule zu übernehmen, in Verlegenheit brachte, so tat sie es nicht politischer Gesinnung zuliebe (wie es z. B. im Falle Wachelmeier zugetroffen haben mag) sondern aus Bewunderung für so viel Sicherheit und Reife bei so viel Jugend.



Wilhelm Schnarrenberger.
Fastnacht 1918.

DER KUNSTSAMMLER
Von Sammelwesen und Kunstereignissen

Das Kunstmuseum des Oberalten Peter Friedrich Röding und seine Versteigerung im Jahre 1847

Ein Beitrag zur Geschichte der öffentlichen und privaten Sammeltätigkeit in Hamburg

Mit 10 Abbildungen | *Von ALFRED ROHDE-Hamburg*

(Fortsetzung aus Heft 19.)

Ein gewisser Grundstock zu einer öffentlichen Sammeltätigkeit in Hamburg[1] war schon seit urdenklichen Zeiten (bis ins 17. Jahrhundert zurückgehend) in Verbindung mit der Stadtbibliothek im Johanneum vorhanden; es war die Sammlung Hamburger Altertümer. Sie entbehrte jedoch eines eigenen Fonds und einer gesonderten Verwaltung; so kam es, daß sie nur bei besonderen Gelegenheiten sich einer Vergrößerung erfreuen konnte, infolgedessen also an eine systematische Vermehrung im Sinne der neuen Museen nicht zu denken war. Daneben hatte der Verein für Hamburgische Geschichte eine gesonderte Sammeltätigkeit von sich aus begonnen, und man plante gerade, diese beiden ersten öffentlichen Sammlungen zu vereinen, und hoffte dadurch, dem Hamburger Bürgertum eine lehrreiche und sehenswerte Sammlung eröffnen zu können. Daneben bestand bei der Stadtbibliothek der Grundstock zu einem Kupferstich- und einem Münzkabinett, welches letztere gerade im Jahre 1847 durch die Tätigkeit des Gesandtschaftskanzlisten Dr. Mordtmann einer wesentlichen Vermehrung entgegensehen konnte. Die Kupferstichsammlung und die Bücherei Rödings war schon zerstreut und nur weniges ist davon in den Besitz der Stadt übergegangen. Weiter war man mit der Naturaliensammlung gekommen[2]. Schon die Anlagen aller Kabinette dieser Zeit zeigen, daß hier ihr eigentlicher Schwerpunkt lag. Hier wurden die Übernahmeideen von einem schon in sich organisierten naturwissenschaftlichen Verein getragen, und er hat auch wohl im wesentlichsten dazu beigetragen, daß die Rödingsche Naturaliensammlung in das öffentliche Museum überführt werden konnte. Dieser Teil der Sammlung einschließlich einer reichen Conchyliensammlung konnte somit durch die Opferwilligkeit der Mitbürger für 5000 Mk. Cur. erworben werden. „Um den Namen Rödings als eines eifrigen Vertreters der Wissenschaft auf diese Weise der Nachwelt zu erhalten, wurden alle Gegenstände aus diesem reichen Nachlasse mit den Worten ‚aus Rödings Museum' bezeichnet."

Für das eigentliche Kunstmuseum konnte Petersen den Ankauf im ganzen nicht empfehlen: er war sich wohl bewußt, daß hier neben vielem Wertvollen doch auch viel „Sammelsurium, welches durch den Zahn der Zeit an seinem ursprünglichen Wert noch bedeutend verloren haben mochte" war, wie der Tagwächter in einer Notiz über die

[1] Vgl. auch Mielk, Vergangenheit und Zukunft der Sammlung Hamburgischer Altertümer, Hamburg 1893.

[2] Programm des Gymnasiums von Prof. Chr. Petersen, Hamburg 1848, S. VII.

Abb. 5. Muſeum Röding, Nr. 173.
Pokal mit Anſicht der alten Hamburger Börſe, Waage und Krahn.
Jetzt Muſeum für Hamburger Geſchichte, Hamburg.

Auktion erwähnt. Er empfiehlt aber den Ankauf einzelner Stücke und bittet ſeine Mitbürger, ihre Bereitwilligkeit zu erklären, „daß, wieviel ſie und zu welchem ſpeziellen Zwecke ſie beiſteuern wollen, um im Intereſſe der öffentlichen Sammlungen die dargebotene Gelegenheit zu benutzen“. Auch dieſer Plan ſcheint im weſentlichen geſcheitert zu ſein. Nachweiſen läßt ſich nur ein Stück, daß ein Dr. Fiſcher anſcheinend für die Sammlung gekauft hat. Für einen Pokal, „auf dem eine Anſicht der alten Hamburger Börſe nebſt der Waage und dem Krahn eingeſchnitten iſt“ (Abb. 5), bezahlt Dr. Fiſcher 18 Mk. Cur. 8 Gr.[1] Derſelbe Pokal taucht dann bei der Gewerbe-Ausſtellung von 1869 in den Börſenarkaden wieder auf mit der Bezeichnung „Altertümer-Sammlung im Johanneum“[2]. In den ſiebziger Jahren befand er ſich im Muſeum für Kunſt und Gewerbe, wurde dann aber auf Grund der Abgrenzungsprinzipien mit der Altertümerſammlung als Stück mit ſpezifiſch Hamburgiſchem Wert an dieſe zurückgegeben und ging ſo in den Beſitz des Muſeums für Hamburgiſche Geſchichte über, in dem er ſich noch heute befindet.

Als weiterer Käufer im öffentlichen Intereſſe tritt bei der Auktion ein Käufer Meyer für den „hiſtoriſchen Verein“ auf. Schon Peterſen erwähnt in ſeinem Aufruf in den vaterſtädtiſchen Blättern den Verein für Hamburgiſche Geſchichte als Intereſſenten für die Hamburgenſien der Sammlung Röding. J. C. Meyer, derſelbe Meyer, der ſpäter in den erſten Jahren der Kunſthalle eine ſo bedeutende Rolle ſpielte, war nun 1847 Sekretär der artiſtiſchen Sektion des Vereins, deren Dirigent Gaedechens war. Er kauft:

1. „Ein Richtſchwert, auf der Klinge die Inſchrift:
   Gott ſterke mich in dieſer Stunde
   Wan ich tu das Schwert aufheb
   Wünſch ich dem Sünder das Ewig Leb.
   G. H. 1705[3].

Eiſerner mit Samt bezogener Griff, Lederſcheide mit Eiſen beſchlagen. Zuletzt bei C. M. Pingels Hinrichtung in Hamburg gebraucht“ für 16 Mk. Cur.[4] (Abb. 6).

[1] Catalog Röding Nr. 173.

[2] Verzeichnis von Kunſtgewerbserzeugniſſen alter und neuer Zeit, aufgeſtellt in den Räumen der Börſenarkaden. Hamburg 1869, Nr. 9. Die Abb. 5 u. 6 verdanke ich dem Muſ. f. Hamb. Geſchichte.

[3] Handſchriftliche Notiz daneben: „Hennings“. Es iſt der Name des Scharfrichters, der das Richtſchwert benutzte.

[4] Catalog Röding Nr. 1311.

2. das „Fallbeil der Guillotine während der Franzosenherrschaft in Hamburg angewandt“ für 2 Mk. Cur. 12 Gr.[1]
3. die „Überreste eines Federbusches, den Blücher bei seiner Anwesenheit in Hamburg im Jahre 1815 getragen. Nebst Ursprungszertifikat“ für 10 Gr.[2]
4. Zwei „Esponton mit Reichsadler; früher von den Hamburgischen Bürgerkapitänen geführt“ für 5 Mk. Cur. 12 Gr. das Stück[3].
5. Eine „ähnliche Waffe mit dem Hamburger Wappen, vormals von den Feuerschauern geführt“ für 1 Mk. Cur. 10 Gr.[4]
6. Eine „Hamburger Ulanenpike mit Fähnlein“ für 1 Mk. Cur.[5]

Alle sechs Stücke lassen sich heute noch im Mus. f. Hamb. Gesch. nachweisen. Hier zeigt sich also schon ein Ankauf im öffentlichen Interesse nach einem bestimmten Sammelsystem.

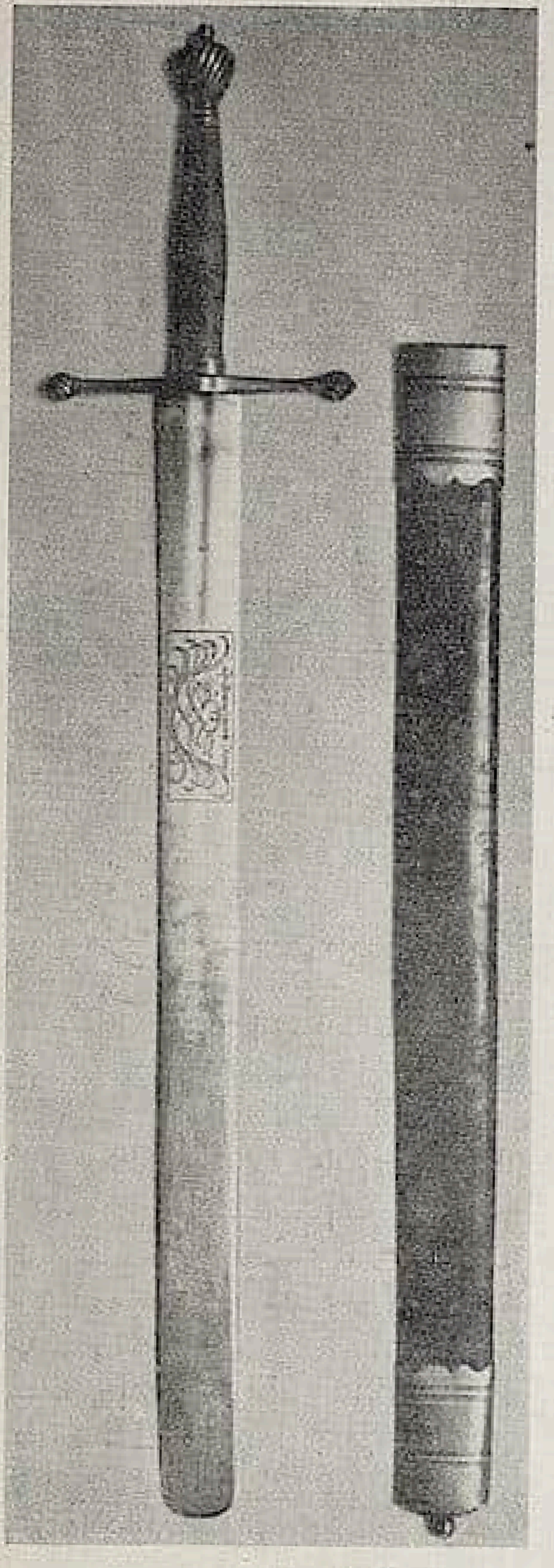


Abb. 6. Museum Röding, Nr. 1311. Scharfrichterschwert aus Hamburg. Jetzt Museum für Hamburger Geschichte, Hamburg.

Das Museum für Kunst und Gewerbe ist durch Zufall in den glücklichen Besitz eines Kataloges der Sammlung Röding gelangt, der bei jedem Stück den Käufer und den Kaufpreis vermerkt und uns so eingehendst über den Verlauf der interessanten Versteigerung unterrichtet. Die Beteiligung von Privatpersonen und Händlern an der Versteigerung, die am 31. Mai im Museum am Deichtorwall begann und sich auf fast 14 Tage erstreckte, ist außerordentlich rege. Lassen sich bei der Versteigerung der Sammlung von Essen im Jahre 1834 ca. 25 Käufer nachweisen, so übersteigt die Zahl der Käufer bei der Sammlung Röding die Zahl 100. Auch das Ausland ist durch einen Joseph aus London, Lawal und Schmidt aus Kopenhagen vertreten. Außerdem bestand ein Kaufauftrag des Baron Rotschild aus Paris, der nach dem Tagwächter eine aus Holz geschnitzte Arbeit „equivoquer Art“ zu kaufen den Auftrag gegeben hatte, „sein Wunsch wurde mit beiläufig 500 Mk. Cur. gestillt“. Es ist nicht ganz klar, um welches Stück es sich handelte, möglicherweise aber um eine Laokoongruppe aus Nußholz[6]. An bekannten Persönlichkeiten ist vor allen Dingen Martin Genßler zu nennen, der allerdings nur Kleinigkeiten kauft, so einen Gürtel für 1 Mk. Cur. 8 Gr.[7] und einen Ring für 3 Mk. Cur. 4 Gr.[8]

Einer der wesentlichsten Käufer in Hamburg ist der Makler Harzen, dessen Ankäufe deshalb von besonderem Interesse sind, weil der spätere Nachlaß Harzens in den Besitz

[1] Catalog Röding Nr. 1317.
[2] Catalog Röding Nr. 1329.
[3] Catalog Röding Nr. 1186/87.
[4] Catalog Röding Nr. 1188.
[5] Catalog Röding Nr. 1182.
[6] Catalog Röding Nr. 543.
[7] Catalog Röding Nr. 1278.
[8] Catalog Röding Nr. 1363.

Abb. 7. Muſeum Röding, Nr. 147. Teetopf von braunem Böttgerſchen Steinzeug.
Muſeum für Kunſt und Gewerbe, Hamburg.

des Muſeums für Kunſt und Gewerbe übergegangen iſt. An bedeutenden Sachen von qualitativem Wert kauft er „einen Theetopf von braunem Böttcher-Porzellan von ſechseckiger untenbauchiger Form mit Deckel, zierlichem Henkel und Gußröhre in Form eines Vogelkopfes". Geſchliffen. 4 Zoll, für 4 Mk. Cur. 10 Gr. (Abb. 7) und „eine dergleichen von ähnlicher zierlicher Form, geſchliffen und mit eingeſchnittenen Zierraten" für 3 Mk. Cur. 4 Gr.[1] (Abb. 8). In der Gewerbeausſtellung in den Börſenarkaden von 1869, die das erſte eigentliche Werk des jungen Brinkmanns war und zum erſtenmal die Idee eines Kunſtgewerbemuſeums zur Tat werden ließ, aber nie in dieſem Sinne die rechte Würdigung gefunden hat, finden ſich dieſe beiden Teetöpfe wieder unter Nr. 48 und 49 des von Brinkmann verfaßten kleinen Kataloges mit der Bezeichnung „aus dem Harzenſchen Nachlaß". Sie befinden ſich noch heute als Prachtſtücke aus der Zeit der erſten Meißener Porzellanverſuche im Beſitz des Muſeums, und haben wegen ihrer Provenienz als Stücke aus altem Hamburger Beſitz, die wir über 100 Jahre zurückverfolgen können, einen beſonderen Wert. Wenn auch die eine Kanne nicht ſechseckig, ſondern achteckig iſt, ſo ſtimmt doch im übrigen die Beſchreibung und die Maße vollkommen, und da die beiden Stücke immer zuſammen auftreten, ſo wird man an der Identifikation nicht zweifeln, zumal man vielfach beweiſen kann, daß der Katalog Röding in bezug auf Beſchreibung und Maße oft recht flüchtig verfaßt iſt.

Die Wachsboſſierung eines Kruges (Abb. 3 u. 4), mit der Darſtellung des trunkenen Silens, von Centauren, Faunen und Nymphen geleitet[2], die Röding auf der Auktion von 1830 kaufte, wie wir geſehen haben, wurde an Hendricks für 4 Mk. Cur. 12 Gr. verkauft. Später muß ſie Harzen von Hendricks gekauft haben, derſelbe Harzen, der

Abb. 8. Muſeum Röding, Nr. 148. Teetopf von braunem Böttgerſchen Steinzeug.
Jetzt Muſeum für Kunſt und Gewerbe, Hamburg.

[1] Catalog Röding Nr. 147/148.
[2] Catalog Röding Nr. 53.

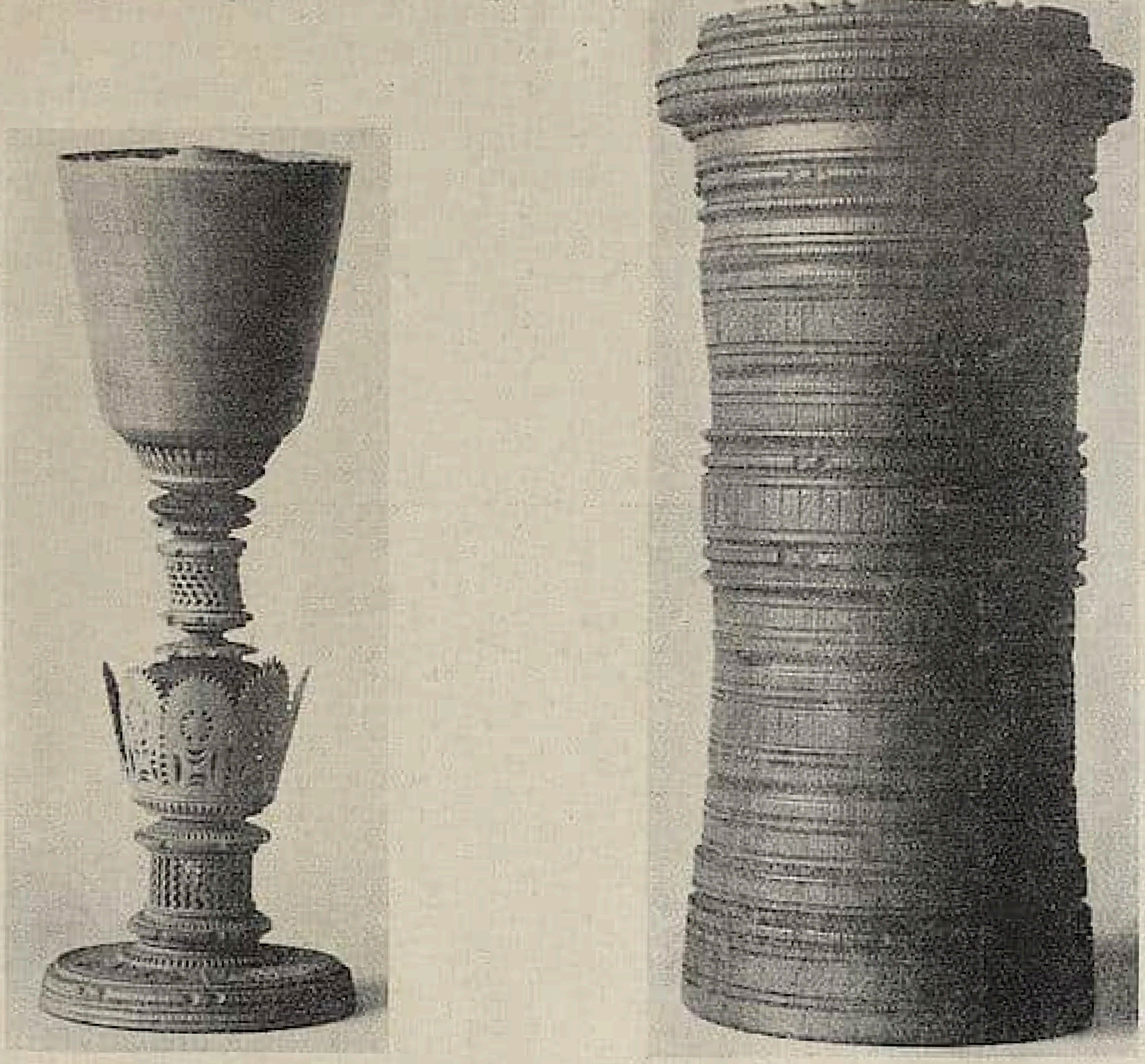


Abb. 9. Museum Röding, Nr. 502. Gedrehter Becher aus weichem Holz, in Futteral.
Jetzt Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg.

die Versteigerung von 1830 leitete. So ist das Stück ebenfalls in das Museum für Kunst und Gewerbe gelangt. Eine verkleinerte Nachbildung des Leichensteines der Pastorin Langhans zu Hindelbank, die ihr neugeborenes Kind im Arm haltend und aus dem Grabe auferstehend dargestellt ist (Abb. 10) und an Benthien für 7 Mk. Cur. 8 Gr. verkauft wurde[1], ist möglicherweise über Justus Brinckmann ins Museum gelangt, jedoch ist diese Identifikation nicht einwandfrei überzeugend, da diese Nachbildung in Ton mehrfach vorkommt. Der Apoll von Belvedere, ein Brustbild in Basrelief, oval, Goldrahmen[2], ging an Dr. Röding für 2 Mk. Cur. 10 Gr. und ist vielleicht identisch mit dem Exemplar des Museums für Kunst und Gewerbe, worauf mich Herr Prof. Stettiner aufmerksam machte. Weitere Kleinigkeiten von mehr oder weniger künstlerischem Wert haben sich erhalten: „ein köstlich gedrehter Becher, in welchem eine große Anzahl anderer eingeschachtelt ist, in weichem Holz ausgeführt, im Futteral" (Abb. 9), den Röding vermutlich 1830 erwarb[3], ein Buchslöffel mit geschnitzten Figuren[4], eine chinesische Dose[5], eine achteckige Tabatiere[6], ein schmiedeeiserner Adler[7], ein Stockknopf[8].

[1] Catalog Röding Nr. 79.
[2] Catalog Röding Nr. 247.
[3] Catalog Röding Nr. 502, Catalog Harzen 1830, Nr. 105.
[4] Catalog Röding Nr. 543.
[5] Catalog Röding Nr. 23.
[6] Catalog Röding Nr. 305.
[7] Catalog Röding Nr. 342.
[8] Catalog Röding Nr. 548 oder 549.

Der größte Teil des Museums Röding ist in alle Winde zerflattert, und die Erhaltung einzelner Stücke in Hamburg ist nur dem Zufall zu verdanken, weil es an einer systematischen Sammeltätigkeit außer auf seiten des Vereins für Hamburgische Geschichte, der sich jedoch die enge Grenze der Hamburgensien setzen mußte, fehlte. Ein organisiertes kunstgewerbliches Interesse datiert erst durch Brinckmanns Bemühungen seit der Gewerbeausstellung von 1869, die letzten Endes zur Gründung des Museums für Kunst und Gewerbe führte, so gingen leider auch die herrlichen italienischen Majoliken und die Glassammlung Rödings verloren, obwohl gerade hier sich manches gefunden hätte, was der Erhaltung wert gewesen wäre.

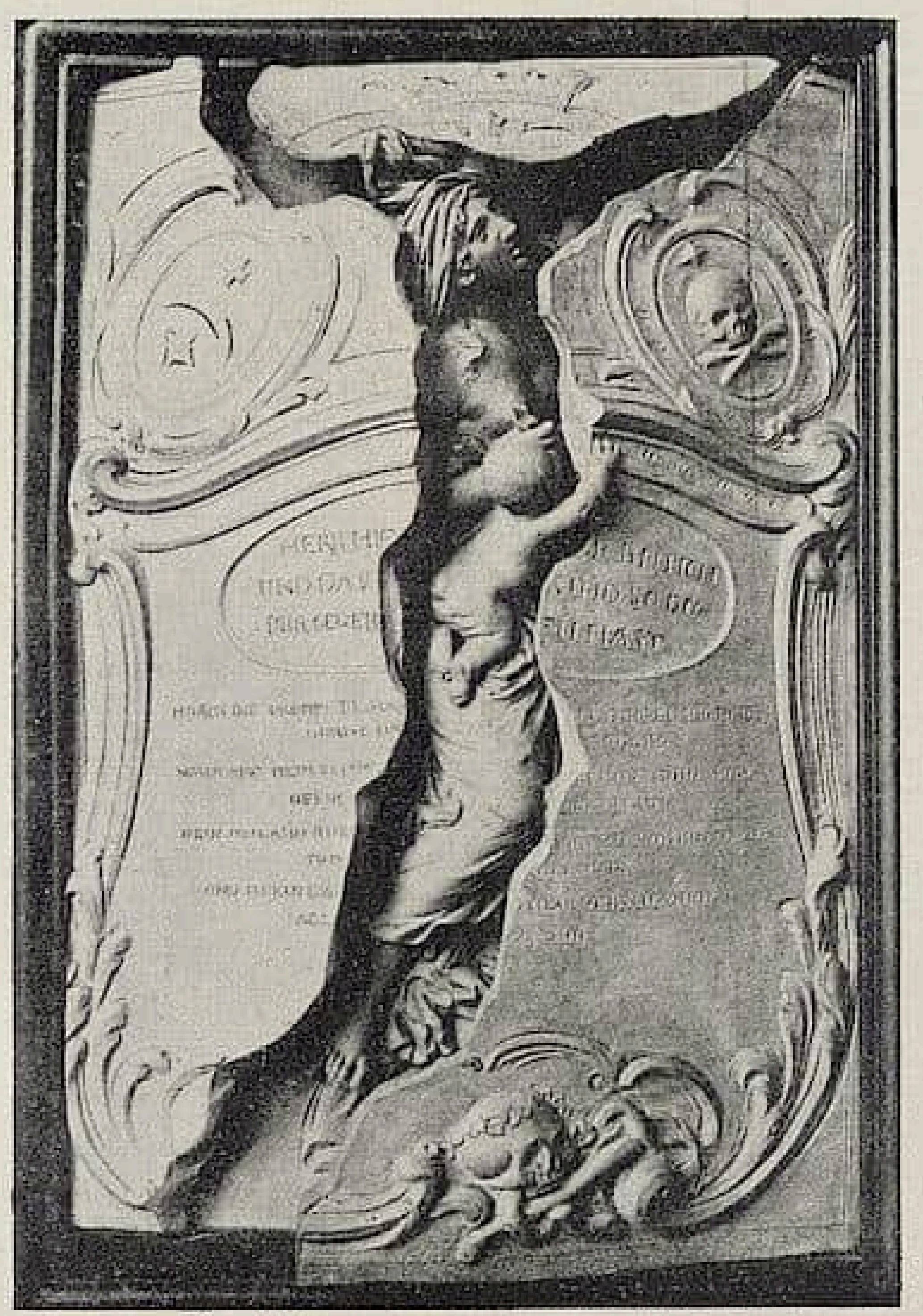


Abb. 10. Museum Röding, Nr. 79. Verkleinerte Nachbildung des Leichensteines der Pastorin Langhans zu Hindelbank, nach dem Bildhauer J. A. Nahl.

Jetzt Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg.

Aus dem Frankfurter Kunsthandel

Mit 4 Abbildungen

Das Dasein guter Kunstwerke im Handel ist meist nur von kurzer Dauer; meteorhaft tauchen sie auf, um dann meist unauffindbar wieder zu verschwinden; es ist daher wohl berechtigt, wenn sie in Wort und Bild festgehalten werden und so wollen wir heute über einige Gemälde aus dem Frankfurter Kunsthandel (Galerie Richard Zerner) berichten.

Die Reihe eröffnet der schon immer hochgeschätzte holländische Landschafter Jan van Goyen (1596—1656) mit einem Binnenseestück. Über die weite Fläche der ruhigen See, die von Fischerbooten belebt ist, spannt sich ein regenschwerer Himmel, der dem ganzen Bild sein Gepräge verleiht; dies hat der Künstler durch eine fast monochrome Farbengebung in meisterhafter Weise erreicht, gelbgraue und braune Töne herrschen vor, die Farbe ist pastos aufgetragen. Im Vordergrund hantiert auf einem schmalen Landstreifen ein Mann mit einer Boie, rechts sehen wir auf dem ansteigenden Land eine große Kirche und Windmühlen, auch auf der linken Seite ist ein schmaler Küstenstreifen angedeutet. Das Segel des dem Beschauer am nächsten Bootes trägt das

Jan van Goyen. Holländische Binnensee.

J. H. Fragonard. Madonna mit Kind.

Monogramm; die besonders starke und harte Leinwand mißt 73:92 cm. — Von demselben Meister sind noch zwei charakteristische Zeichnungen vorhanden. Sie sind monogrammiert und datiert 1651 bzw. 1653 und beide von fast gleicher Größe 11:20 cm.

Ein Bild von kleinen Ausmaßen (37:45 cm) ist eine ganz genremäßig aufgefaßte Madonna, die das in der Krippe liegende Kind küßt; wären nicht links hinter der Krippe schemenhaft angedeutete Engelsköpfchen, würde man kein religiöses Motiv vermuten. Maria ist hier ganz als italienische Bäuerin aufgefaßt, dadurch ist aber die Darstellung von einem besonderen Liebreiz, der noch durch die satte Farbengebung erhöht wird: ein weißes Kopftuch, rosa Leibchen und blauer Rock bilden die Gewandung der Begnadeten, sonst ist noch das Weiß des Bettuches und das Gelb des Strohs vorherrschend. Von oben wird die Gruppe durch ein magisches Licht erhellt. Das Gemälde ist unzweifelhaft ein Werk J. H. Fragonards (1732—1806) aus der italienischen Zeit. Wenn wir bei dem Bilde den Einfluß Bouchers noch merklich spüren, so ist doch die gleichsam in breiten Striemen aufgetragene Farbe und die Bravour der Komposition Fragonard ureigentümlich. Man vergleiche damit seine Variationen über das Thema „L'heureuse famille", schlagend wirkt der Vergleich mit dem Gemälde „Le repos pendant la fuite en Egypte" der Kollektion Rouart, abgebildet in Les Arts, Nr. 132, Dez. 1912. Alles in allem ein Werk von prickelndem Reiz und in seiner Art eine Seltenheit auf dem Kunstmarkt.

Joh. Georg Platzer. Vornehme Gesellschaft.

Die deutsche Schule ist durch zwei verschieden geartete Werke vertreten: ein Frühwerk um 1460 hat die Taufe Christi im Jordan zum Gegenstand. Das gut erhaltene Bild (67:37 cm) ist von strenger Zeichnung. Als Farbe herrscht ein mehrfach abgestuftes Grün vor, rot ist das Futter des Überwurfs des Täufers und das Gewand Gottvaters, der auf einer gekräuselten Wolke erscheint, die sich von einem gepunzten Goldgrund abhebt, rosa das Gewand des assistierenden Engels und der Lendenschurz des Erlösers. Das Gemälde ist der schwäbischen Schule zuzuweisen (Gegend von Ulm?), an der eigenartigen Zeichnung von Händen und Füßen sowie den besonders groß erscheinenden Pupillen wird der Meister wohl nach eingehenden Studien festzustellen sein (s. Abb. S. 792).

Zwei Jahrhunderte später entstand das Werk Johann Georg Platzers (1702—1760). Vierzehn Personen haben sich in zwanglosen Gruppen in einem vornehm ausgestatteten Salon versammelt; auf dem Tisch, um den einige sitzen, steht eine Schüssel mit Früchten, an den Wänden hängen dicht aneinander gereiht große Gemälde, darunter ein Selbstbildnis des Rubens. Der Künstler zeigt eine besondere Liebe für das Detail und führt eine farbenreiche Palette, die sich in der Behandlung der Stoffe besonders bemerkbar macht. Darstellung und die spitzpinselige Malerei sind typisch für den Künstler, ähnliche Gemälde finden wir in einigen Galerien; besonders verwandt damit sind zwei Werke, die sich in der Kunstsammlung das Zaren Alexander III. im Palais Anitchkoff befanden.

Schwäbische Schule um 1480.   Taufe Christi.

Wir sind arm an Zeugnissen deutscher Kunst aus dieser Zeit, daher und aus kulturhistorischem Interesse beanspruchen sie unsere besondere Aufmerksamkeit. Die Bildmaße sind 39:54 cm.

Zum Schlusse sei noch eine vortreffliche Studie (25:34 cm) Goyas zur Flagellantenprozession am Karfreitag erwähnt. Die Abbildung der in der Madrider Akademie befindlichen größeren Darstellung brachte neuerdings Kehrer in dem kleinen Werkchen über Goya auf Seite 32. R. G.

Die Zeit und der Markt

Sammlungen

Wiener Galerieverhältnisse

(Fortsetzung aus Heft 20.)

Ein Ansatz zu einer Neuregelung der Galerieverhältnisse wurde wenigstens in einem Falle gemacht. Mit Gesetz vom 19. April vorigen Jahres ist die „Albertina" (früher Besitz Erzh. Friedrich) in Staatsbesitz übergegangen. Während des Krieges waren die wertvollen Bestände wegen Fliegergefahr in einem Banktresor untergebracht. Bei der Übernahme fand eine Überprüfung statt, die eine Summe von 230000 Kupferstichen und 24000 Handzeichnungen ergab. Zugleich wurden vom Staatsdenkmalamt außer den alten Räumen des Augustinerklosters eine Reihe von Prunkräumen des angegliederten Palais Friedrich für die Sammlung beansprucht und gleichzeitig weitere anstoßende Räume der Staats- (früher Hof-)Bibliothek für die 200000 Blätter umfassende Kupferstichsammlung und die musikhistorische Sammlung zugewiesen, so daß eine engere Vereinigung dieser weltberühmten graphischen Sammlungen vollzogen wurde. Freilich stößt eine Einrichtung für Sammlungszwecke wegen Mangels an Geldmitteln auch hier noch auf Schwierigkeiten.

Eine Übersicht über diese Verhältnisse ergibt, daß die Hauptschwierigkeiten der staatlichen Galerien wohl in der geringen Bewegungsfreiheit der staatlichen Behörden ihren Grund haben, wobei materielle und politische Faktoren eine große Rolle spielen. Gleichwohl scheint es in vieler Hinsicht nur von der Eignung der einzelnen Galerieleiter abzuhängen, ob sie diesen Zuständen zum Trotz eine zielbewußte Tätigkeit entfalten können. Da ist dann immer noch die anspornende freie Konkurrenz zwischen den einzelnen Anstalten und eine persönliche Fühlungnahme der einzelnen Leiter im Sinne einer Klarstellung der Interessensphären besser als eine beamtische Zentralisierung, die sich höchstens auf die wirtschaftliche Organisation beschränken dürfte. Notwendig wäre aber dennoch eine zentrale verantwortliche Stelle, die die Interessen des österreichischen Kunstbesitzes nicht nur zu wahren hat, sondern der auch eine entscheidende oder wenigstens maßgebliche Stimme in Kunstangelegenheiten zukommt. Es braucht diesbezüglich nur auf die neuerdings wieder akut gewordene italienische Affäre verwiesen zu werden, um zu erkennen, wie machtlos die bestehende Museumskommission ist. Die Angelegenheit selbst habe ich an anderer Stelle dargelegt (s. Heft 20, S. 754). Immerhin ist es zu begrüßen, daß man wenigstens von der einen oder andern Seite begonnen hat, einigermaßen Leben in die stagnierenden Zustände zu bringen. — Werfen wir schließlich noch einen Blick auf die größeren Wiener Privatgalerien, so erscheinen sie in einem todesähnlichen Schlaf. Wenn auch die Besitzer durch die Freigabe von Besuchsstunden der Öffentlichkeit einen Anteil an ihren Schätzen zuerkennen, so kann das doch nicht genügen, um den sich selbst auferlegten Pflichten gegen die Öffentlichkeit, aber auch den Pflichten gegen die Kunstwerke als solche in modernem Sinne gerecht zu werden. So besitzt weder die berühmte Liechtensteinsche Sammlung noch die Galerie Czernin und Schönborn einen entsprechenden und kaufbaren Katalog, die Harrachsche Galerie ein veraltetes, ebenfalls nicht erhältliches Verzeichnis aus dem Jahre 1889. Eine wirkliche Leitung dieser Sammlungen existiert überhaupt nicht, oder sie ist einem mehr oder weniger geschulten Diener anvertraut. Was Hängung und Auswahl der Bilder anlangt, so steht wohl die Liechtensteingalerie mit ihrer vornehmen, den intimen Charakter einer Privatsammlung wahrenden Aufmachung an erster Stelle, doch würden die sehr ungeeigneten, vollbehängten Säle des oberen Stockwerkes einer gründlichen Neuaufstellung und Separierung der im Wuste verschwindenden Hauptstücke bedürfen. Durchwegs gilt dies auch für die drei anderen genannten Sammlungen. Sollte sich da keine fachliche Kraft finden, die sich im Interesse der Allgemeinheit und der Besitzer zur Verfügung stellt? Man hörte zwar vor längerer Zeit, daß eine gründliche katalogische Bearbeitung der Liechtensteingalerie vorbereitet werde; sollten auch da kleinliche Kompetenzstreitigkeiten das Unternehmen verhindert haben? H. G.

Vermächtnis Anders Zorn

Zorn hat sein ganzes Vermögen dem schwedischen Staate vermacht. Sein Künstlerheim in Mora, das reich auch an alten Kunstschätzen ist, wird nach den testamentarischen Bestimmungen in ein Zorn-Museum umgewandelt. Außerdem erhält die Schwedische Akademie den alten Bellmanskeller „Frieden", der ebenfalls dem Künstler gehörte; der Mietzins soll jährlich als Preis unter schwedische Dichter verteilt werden.

Amsterdam

In Amsterdam (Keizersgracht 496) wird demnächst ein Museum für ostasiatische Kunst eröffnet. Den Grundstock der Sammlungen bildet die Kol-

lektion des verstorbenen Raphael Petrucci. In dem Museum Petrucci (wie der offizielle Name sein wird) befindet sich noch eine Bibliothek und und ein Lesezimmer. Zu gleicher Zeit wird ein Petrucci-Klub („Kring Petrucci") gegründet, der ähnliche Bestrebungen verfolgt, wie Paul Cohen-Portheim in seinem Werke Asien als Erzieher auseinandergesetzt hat: Ausgleich zwischen Asien und Europa.

Ausstellungen

Frankfurter Kunstschau

Das Städelsche Kunstinstitut hat eine verdienstvolle „Ausstellung niederländischer Graphika von Lucas van Leyden bis Rubens" veranstaltet. Von dem richtigen Gedanken ausgehend, daß diese Meister mit dem Überschwang ihrer Gebärdensprache dem expressionistischen Kunstgefühl unserer Zeit nahekommen, wurde die Auswahl der Blätter unter diesem Gesichtspunkt vorgenommen. Die Schau von Figurendarstellungen mit Bewegungsmotiven zeitigt einige verblüffende Resultate. Bei der „Geißelung Christi" des Cornelis van Oostsanen wird der Kopf Christi mit einer so unerhörten Drastik der Bewegung vom Rumpfe zur Seite gerissen, daß eine derartig reich belebte Silhouette des Körpers entsteht, wie wir sie in dieser Szene nie sahen. In der ekstatischen „Verspottung Christi" des Mabuse glaubt man der Wucht Ludwig Meidners zu begegnen. Die vier Darstellungen des Phaeton, Tantalus, Ixion und Ikarus von Goltzius, die geradezu Kunststücke der Verkürzung bieten, zeigen eine an Michelangelos Dämonie des Temperamentes entzündete Leidenschaftlichkeit. Ins Brutale gewandelt kommt dieses manieristische Draufgängertum in manchen Blättern zum Ausdruck.

Ein Gang durch diese Ausstellung zaubert uns Gotik und Renaissance in dem Werke der Nachfahren nochmals vor Augen, vergegenwärtigt uns einen wilden Barock und läßt uns sogar den zukünftigen Stil, die Süßigkeit des Rokoko, in den auf üppigem Lager hingestreckten, von Putten umspielten oder dem Zauber der Liebe hingegebenen Frauenkörpern ahnen.

* * *

Zinglers Kabinett bringt Delikatessen aus Ostasien neben nordischer Kunst. Japanische tieftonige Farbenholzschnitte von Hieroshige, Shunsho und Toyokumi sind in ihrer Linie-, Maße- und Farbwirkung sehr anziehend, vereinen koloristische Reize mit bewegten Kurven.

Eine japanische Originalmalerei mit drei Buddhapriestern (aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts) zeigt im Dreiecksaufbau der sitzenden, von vorne gesehenen Gestalten europäischen Einfluß trotz der charakteristischen Flächenbehandlung. Die meisten ausgestellten persischen Miniaturen, die eine ganze Wand füllen, sind schon aus dem 19. Jahrhundert und haben daher nicht mehr jenen geheimnisvollen Zauber der aus phantastisch reichem Goldgrund auftauchenden Blätter früherer Jahrhunderte. Aber auch ihnen ist eine dekorative Note, bunte Bewegtheit von Formen und Farben, ein Reiz exotischer Ferne eigen.

Fesselnd wirkt die Darstellung eines auf einem Fisch stehenden Propheten oder Heiligen auf einer persischen Malerei in Wasserfarben (18. Jahrhundert). Man muß durch die starken, primitiven Kontraste von Grün, Gelb und Schwarz an unsere deutsche Bauernmalerei denken, wenn auch die Details der Zeichnung von höherer Kultur sind.

Drei kolorierte Holzschnitte süddeutscher Kleinmeister (ca. 1500), Handzeichnungen von Mantegna (?), Berghem, Dujardin usw., die meist zweiter Qualität sind, halten die Nachbarschaft der farbigen Raritäten nicht recht aus.

Die Dunkelmalerei von Kölschbach mit ihrer archaisierenden Bildgestaltung paßt besser in mittelalterliche Räume mit kleinen Fenstern und wenig Licht als in unsere hellen Zimmer, in die durch weite Glasscheiben das klare Licht des Tages und die leuchtende Sonne dringt.

Die Töpfereien der Münchner Werkstätten wirken als gute, farbige Belebung des Raumes, zumal wenn sie wie bei Zingler auf mattolivbraune Schränke gestellt sind.

* * *

Im Mittelpunkt der Stadt, auf einem freien Platze der Anlagen, wurde vor einigen Tagen ein Denkmal des Frankfurter Bildhauers Benno Elkan enthüllt, das den Opfern des Krieges geweiht ist. Wir sehen eine kauernde, sich vor Herzeleid die Brust haltende, trauernde Frauengestalt. Als Kriegsdenkmal bricht dieses Monument mit gutem Erfolg mit der alten Auffassung der Verherrlichung von Schlacht, Heldentat, Ruhm und Ehre. Es ist eine Klage um die Toten, wenn man will, eine Anklage gegen das furchtbare Erlebnis des Krieges.

Die Statue ist in schwedischem Granit ausgeführt und paßt in malerischer Beziehung durch ihren braunen Farbton gut vor das bronzefarbige Gezweig der Bäume.

Rein plastisch genommen befriedigt die Silhouette des Oberkörpers, die geschwungene Linie der gebeugten Figur vom Kopf bis zu dem Ellenbogen. Die einzelnen Teile des massigen Frauenaktes aber zeigen mehr den Wunsch nach einer

Monumentalität à la Michelangelo als den göttlichen Funken sie selbstschöpferisch zu beleben.
Sascha Schwabacher.

Darmstadt

Die große Ausstellung des letzten Sommers auf der Mathildenhöhe unter dem Titel „Deutscher Expressionismus", die von der Darmstädter Sezession ins Leben gerufen worden war, hat finanziell außerordentlich günstig abgeschnitten. Für den Sommer 1921 wird an gleicher Stelle die erste Ausstellung der neugegründeten Westdeutschen Bausezession stattfinden, zu der sich kürzlich eine Anzahl von Architekten aus den verschiedensten Teilen Deutschlands im Sinne einer künstlerischen Arbeitsgemeinschaft zusammengeschlossen haben.

Genf

Die Galerie Moos hat soeben die neue Saison mit einer imposanten Ausstellung eröffnet, in deren Mittelpunkt Werke der neueren Franzosen, so von Marquet, Laprade, Guérin, Marie Laurencin, Denis, Matisse, Renoir, Sisley u. a. stehen. Am ergreifendsten wirkt innerhalb dieser stattlichen Vereinigung Carrières „La Pensée" genanntes Frauenbildnis. Neben den Franzosen die Genfer Breßler, Barraud und François mit starken und eindringlichen Werken. Endlich im Erdgeschoß die Züricher Maler Stiefel, Kundig und Holzmann. In der großen Halle dieses geräumigen Kunsthauses sieht man in zwei Reihen einander gegenüber Meisterschöpfungen Hodlers und Vautiers. Schon diese knappe Aufzählung der Tatsachen beleuchtet die führende Stellung, die der Galerie Moos im Genfer Kunstleben zukommt.

Karlsruhe

Nach jahrzehntelanger Versandung beginnt das Kunstleben in Karlsruhe in Fluß zu geraten. Die Gemäldegalerie wird einer völligen Neuordnung unterzogen, die zum erstenmal ihre Werke ins rechte Licht stellt, das Landesmuseum und Kunstgewerbemuseum, beide früher regellose Stapelplätze anstatt lebendige Versammlung alter Kunst, werden im früheren Schloß vereinigt und im Sinne einer Qualitätssammlung fruchtbar gemacht; die Kunst der Gegenwart erhält neuen Blutzufluß durch die Bestrebungen der Landeskunstschule, an die als neue Kräfte der Maler Babberger, der Graphiker Wolf, der Bildhauer Gerstel und der Keramiker Läuger berufen sind. Das Ausstellungswesen, das bisher völlig von dem durchaus reaktionär gesinnten Kunstverein bestimmt war — nur selten sah man in der „modernen" Galerie Moos wirklich moderne Kunst —, wurde wenigstens vorübergehend im Sinne der Gegenwart gestaltet, während einer zur Förderung badischer Kunst veranstalteten „badischen Woche". Unter der ausschlaggebenden Führung des neuen Galeriedirektors Dr. Storck wurde in den Räumen des Kunstvereins ein Überblick geboten über die Kunst moderner badischer Künstler, die, obwohl außerhalb Badens großenteils längst anerkannt, bisher in Baden selbst ob des gegenwärtigen Charakters ihrer Kunst verpönt waren. Auch diesmal war die Ausstellung den heftigsten Angriffen von seiten der „Alten im Geist" ausgesetzt, und Publikum samt Presse überboten sich in teils gut gemeinten, teils böswilligen und unsachlichen Mißverständnissen als den Früchten des bisher ungepflegten und rückständigen Kunstlebens. Selbst die ganz wundervoll einheitliche Aufstellung der Kunstwerke kam nur den wenigsten zum Bewußtsein.

Der Begriff „badisch" war in dieser programmatischen Ausstellung weit gefaßt: Künstler, die aus Baden stammen und solche, die in Baden wirken; dadurch war die strikte Vermeidung jedes peinlichen heimatkünstlerischen Lokalpatriotismus ermöglicht. So stand auf dem Generalnenner „badisch" die Kunst aller derer, die durch Abstammung aus Baden oder durch Ansiedlung daselbst aus dem Boden dieser neuen Grenzmark Deutschlands wesentliche Kräfte gesogen hatten. Es war erstaunlich, wie viele von den jungen Kräften sich als zur badischen Kunst in diesem Sinne gehörig entpuppten, und wie tatsächlich trotz verschiedener Kunstrichtungen im einzelnen ein gemeinsamer Grundzug im ganzen vorherrschte: Unmittelbarkeit im Gestalten und gesunde Hartknochigkeit ohne konstruierende Brutalität und überfeinerte Gebrochenheit. Die kleinere Anzahl der zum Teil geradezu neu gewonnenen Künstler wohnt im Land selbst; und hier spielt sich ihr Schaffen abseits der offiziellen Straßen ab. Nur Gerstel und Wolf beginnen durch ihre Tätigkeit an der Kunstschule in weitere Kreise zu wirken; Freyhold sitzt in der Einsamkeit eines Freiburger Vorortes, Dillinger, der in seiner fast unheimlichen Eindringlichkeit bei aller Pflege des rein Malerischen die Aufmerksamkeit besonders stark auf sich zog, schafft unerkannt in Mannheim. Die Zahl der Weggezogenen ist größer. Albiker, Hofer, Strübe, Feininger, Schlichter haben außerhalb Badens die Entwicklungsmöglichkeiten gefunden, die ihnen in der Heimat versagt geblieben waren. Zu ihnen zählt auch Babberger, der erst jetzt nach Karlsruhe heimgeholt worden ist und an dessen kommende Wirksamkeit sich die Hoffnungen der jungen Generation knüpfen.

Gleichzeitig veranstaltete Dr. Storck in der Kunsthalle eine Ausstellung neuerer badischer Kera-

mik, die die größeren Manufakturen und die mehr handwerksmäßigen, kleineren Töpfer umfaßte. Im Mittelpunkt ſtanden eine lückenloſe Überſicht über die Produktion der Karlsruher Majolika-Manufaktur und eine hiſtoriſche Zuſammenſtellung des „Werkes“ von Max Läuger. Die Bedeutung der Majolika-Manufaktur liegt in ihrer Funktion als Sammelbecken für die keramiſche Produktion einer großen Anzahl von Künſtlern. Von den durch Thoma angeregten Anfängen führt die Entwicklung in ſtetigem Zuſammenhang mit der Volkskunſt zu den Schöpfungen K. Württembergers, in denen die Manufaktur ihren Höhepunkt erreichte. Dann ging die Qualität zurück durch das mehr fabrikmäßig hergeſtellte Luxus-Kunſtgewerbe. Nur in der Baukeramik konnte das hohe Niveau beibehalten werden. Eine andere Funktion erfüllt die Werkſtatt Läugers als Inſtrument eines einzelnen Künſtlers. Auch hier erhält die Entwicklung infolge der handwerklichen Bedingtheit und den Schuß Volkskunſt, der in aller Keramik zur Wirkung gelangt, ein feſtes Gerüſt. Auf dieſem Gerüſt baut ſich die perſönliche Kunſt Läugers auf mit Ornamenten voll Aktivität und feinſter Differenzierung des Formen- und Farbgefühls. Die jüngſten Werke, die bei letzter Verfeinerung zur Einfachheit zurückkehren, erinnern an oſtaſiatiſche Erzeugniſſe. Auf die keramiſche Kultur Badens wirkte Läuger vor allem durch ſeine der Technik entwachſende Formenſprache und durch die vollendete Technik ſeiner Glaſuren.

Als wertvoller hiſtoriſcher Unterbau dieſer Ausſtellung diente die Vorführung älterer badiſcher Keramik aus den Beſtänden des Landesmuſeums. In den Barockräumnn des früheren Schloſſes kommen die Durlacher, Hornberger und Schwarzwälder Erzeugniſſe zu reinſter Wirkung. Am meiſten überraſchten hier infolge ihrer kunſtgewerblichen und techniſchen Vollendung die alten, anonymen Schwarzwälder Keramiken, denen gegenüber jedes moderne Werk gekünſtelt erſchien.

Über die Schirmer-Ausſtellung, die zum erſtenmal Schirmer als Geſamterſcheinung gerecht wurde und die vor allem ſeine Bedeutung für die Entwicklung der ſüddeutſchen Malerei herausarbeitete, ſoll ſpäterhin ausführlich berichtet werden. Hans Curjel.

Von Künſtlern und Gelehrten

Kurz nach ihrem 70. Geburtstag ſtarb am 27. September in Kopenhagen Paul Gauguins Witwe, die Dänin Mette Gauguin geb. Gad. In den kürzlich bei Guſtav Kiepenheuer in Potsdam erſchienenen Briefen Gauguins mit P. O. de Monfreid begegnet der Name dieſer tapferen Frau des öfteren, an deren Leiche die beiden Künſtlerſöhne des berühmten Paares trauerten, von denen der eine, Pola Gauguin, als Maler in Norwegen lebt, während Jean Gauguin als Tierplaſtiker in Kopenhagen einen angeſehenen Namen hat. — Dem Privatdozenten für Kunſtgeſchichte an der Univerſität Tübingen Dr. Georg Weiſe, aus deſſen Feder die „Monatshefte für Kunſtwiſſenſchaft“ jüngſt einen grundlegenden Beitrag über „Denkmäler romaniſcher Plaſtik am Oberrhein“ veröffentlichten (Jahrg. 1920, Bd. I), iſt der Titel eines außerordentlichen Profeſſors verliehen worden. Die gleiche Anerkennung erfuhr unſer langjähriger Mitarbeiter, der Privatdozent an der Techniſchen Hochſchule in Stuttgart, Dr. Hans Hildebrandt. — Der Architekt Martin Elſäſſer, Profeſſor an der Techniſchen Hochſchule in Stuttgart, erhielt den Auftrag zur Neuordnung der Kölner Kunſtgewerbeſchule und wurde zu dem genannten Zweck für ein Jahr beurlaubt. — Den Vorſitz des Bundes „Heimatſchutz“ hat Frhr. v. Stein, Berlin, übernommen. — An die Landeskunſtſchule in Karlsruhe wurden folgende Lehrkräfte neu berufen: Für die Meiſterabteilungen Prof. Billing (zugleich Direktor der Anſtalt) für Vorträge und Übungen in Innenarchitektur und Architekturplaſtik, Prof. Läuger für Keramik; die Maler Babberger (Frankfurt) und Goebel (Karlsruhe) für Malerei; H. Gehri (Freiburg) für Figurenzeichnen. Außerdem erhielt der Direktor der Kunſthalle, Dr. Storck, einen Lehrauftrag für Kunſtgeſchichte. — Der Privatdozent für Kunſtgeſchichte an der Univerſität Innsbruck, Dr. Heinrich Hammer, iſt zum a. o. Profeſſor ernannt worden.

Neue Graphik

Graphik der Galerie Flechtheim

1. In Memoriam Paul A. Seehaus. Sechs Radierungen des Künſtlers. Umſchlagentwurf von Heinrich Nauen. Textbeilage „Erinnerung an Seehaus“ von Walter Cohen.

2. Georg Tappert, „Der Nachtwandler“. Acht Holzſchnitte zu dem Gedicht von Theodor Däubler.

Die wenigen originalgraphiſchen Mappenwerke, die Alfred Flechtheims rühriges Unternehmertum bisher den Freunden graphiſcher Kunſt geſchenkt hat, ſind Dokumente eines ſicheren künſtleriſchen Inſtinktes und durchaus auf Weſentliches eingeſtellt. Die Herausgabe der

ſechs nachgelaſſenen Radierungen des im März 1919 verſtorbenen Rheinländers Paul Seehaus bedeutet nicht nur einen Akt ſchöner Pietät und poſthumer Huldigung vor dieſem reichen Talente, ſondern läßt den Verluſt, den die rheiniſche Kunſt durch das viel zu frühe Hinſcheiden dieſes Künſtlers erlitten, doppelt ſchmerzlich empfinden. Dieſe kleinen feinen Blätter, die ſo überzeugend den Reichtum künſtleriſchen Vermögens verraten, ſind Bekenntniſſe eines Menſchen, der die Natur mit Inbrunſt umfaßt und ihren Zauber auf ſeine beſondere Art ausgedeutet hat. Etwas vom Geiſt der frühen Miniaturiſten des 15. Jahrhunderts liegt in dieſen Arbeiten verborgen. Irgendwo und irgendwie empfindet man im Genuß dieſer koſtbaren ſubtilen Proben eines aus dem Born ſeines inneren Erlebens ſchöpfenden Geſtalters Beziehungen geiſtiger Art, die Jahrhunderte überbrücken und den modernen Künſtler wie einen ſpäten Jünger des hl. Franziskus erſcheinen laſſen. Cohen, der dem verſtorbenen Freunde ein prachtvolles Blatt der Erinnerung als Einführung gewidmet hat, meint, daß „dieſen Radierungen ſeine Zuneigung ſchenken müſſe, wer auch den Sinn für Kammermuſik hat“. Damit iſt in der Tat der Ton bezeichnet, auf den dieſe Blätter geſtimmt ſind. Es ſind lyriſche Bekenntniſſe eines Künſtlers, der den Zauber ſeiner Heimat — man möchte ſagen — muſikaliſch niedergeſchrieben hat. Prachtvoll im Gefühl, wie verhaltene Totenklage iſt Nauens Entwurf des Umſchlags. Die beſchränkte Auflage von nur 35 Exemplaren wird dieſe Mappe zu einer bibliophilen Seltenheit machen.

* * *

Zu Theodor Däublers klingender Ode „Der Nachtwandler“, in der geſpenſterhaft und ſilbrigbleich die Dämonie der Mitternachtsſtunde auflebt, hat Georg Tappert acht Holzſchnitte geſchaffen, die den Sinn dieſer Dichtung nacherlebend wundervoll erfaßt und graphiſch zu neuen Bildern haben erſtehen laſſen. Tapperts ſicherer Strich will vielleicht zu erdhaft für den überſinnlichen Klang dieſes Gedichtes erſcheinen. Das Phantaſtiſche ſeiner Blätter iſt wie kühnes Rankenſpiel des Traumes auf dem Untergrund der Wirklichkeit. Nimmt man aber weniger Bezug auf den Zuſammenhang mit der Däublerſchen Dichtung, dann wird man in den Arbeiten Tapperts nicht nur eine ſtarke Leiſtung dieſes eigenwilligen Könners erkennen, ſondern mehr noch zugeſtehen, daß ſie innerhalb der künſtleriſchen Geſamtproduktion dieſes Jahres zweifellos mit zu dem Bedeutendſten zählen, was uns die deutſche Graphik geſchenkt hat. Dieſe Holzſchnitte haben die überzeugende Struktur ihrer Technik. Sie ſind in der Kompoſition groß und frei erfunden und das Spiel der Kontraſte von Licht und Schatten verrät jenen von innen heraus gewordenen expreſſiven Drang, der das beſte Kennzeichen eines wirklichen Künſtlers iſt. Dieſer Meiſter hatte in Wilhelm Morgner ſeinen kraftvollſten Schüler. Gerade dieſe Holzſchnitte verraten eine tiefere Verwandtſchaft zwiſchen dieſen beiden ſtarken Naturen, die einem eigentlich erſt jetzt zum Bewußtſein kommt. Die Mappe ſelbſt aber ſollten ſich alle Sammler graphiſcher Kunſt nicht entgehen laſſen. B.

Zur Bayros-Mappe des Verlages Ed. Strache

Der Wiener Verlag Ed. Strache hat die Herausgabe von Mappenwerken deutſch-öſterreichiſcher Künſtler unternommen; ein an ſich löbliches Beginnen, ſo die Durchführung dieſes Planes einwandfrei wäre.

Vor einem Jahre hat A. Roeßler in ſeinen kritiſchen Fragmenten (Verlag Lanyi, Wien) ſeine geſammelten Eſſays über junge Künſtler des ehemaligen Öſterreich veröffentlicht. Unter anderen finden wir daſelbſt auch Guſtinus Ambroſi, mit deſſen Jugendarbeiten der eingangs erwähnte Verlag ſeine Künſtlerausgaben einleitet.

Die Beſchaffenheit der Mappe mußte von vornherein (gegenüber allen weiteren derartigen Veröffentlichungen des Verlages Strache) ſkeptiſch ſtimmen. Schon die Abſicht, die Jugendwerke Ambroſis zu vereinen, wo es ſich um Leiſtungen ſehr verſchiedener Güte handelt, war gründlich verfehlt: überdies wurde der Eindruck des Effekthaſcheriſchen mancher Arbeiten durch die kitſchige Aufmachung der Abbildungen (Spielereien mit Hell- und Dunkelkontraſten) und das Schwelgen in knalligen Farbeneffekten hervorgehoben. (Bengaliſches Feuerwerk für Kriegsgewinnler von dem Kunſtverſtändnis des Herausgebers.)

Daß künſtleriſche Zwecke für den Verlag in ſehr geringem Maße in Betracht kommen, daß es vielmehr den Anſchein hat, als ob es ihm um eine Spekulation auf den Geldſäckel neuer Reicher zu tun ſei, beweiſt die kürzlich erſchienene Bayros-Mappe.

Dem Staatsanwalt, der ſeinerzeit den Buchhändler C. W. Stern wegen Verbreitens von Büchern mit unzüchtigen Illuſtrationen belangte — die Abbildungen ſtammten zumeiſt von Bayros — wird jeder künſtleriſch Empfindende recht geben. Denn was Bayros ſchafft, entſtammt nur einer gewiſſen manuellen Geſchicklichkeit, die von Kunſt weit entfernt iſt. Seine erotiſchen Illuſtrationen — das einzig Charakteriſtiſche an ihm — ent-

behren jeder Existenzberechtigung, da sie nur das Obszöne betonen, von einer künstlerischen Erotik jedoch nichts enthalten.

Anders Aubrey Beardsley, gleich Wilde eine pervers veranlagte Natur, dabei einer der sensibelsten Künstler, der, soweit er auch seine Phantasie im Irrgarten der Liebe schweifen ließ, seinen Vorwurf stets zum Kunstwerk zu gestalten verstand.

Während Beardsley in jede Linie einen Ausdruck zu legen weiß, jede Gestalt ihrer Bedeutung gemäß zu charakterisieren vermag, jede Handlung in den passenden Rahmen stellt, hat Bayros alles auf eine Formel reduziert. Wohlfrisierte, dünnbeinige, kleinfüßige Frauen mit fad-süßlichem, konventionellem Lächeln erscheinen mit geleckten jungen Herren als Träger seiner Darstellungen, die in ihrem übertriebenen Streben nach Linienrhythmus unmittelbar an den Jugendstil anknüpfen. Es ist ein verstecktes Kokettieren mit dem Lasziven, wo Beardsley ohne Scheu vor aller Welt von den letzten Dingen den Schleier hinwegzieht.

Diese verlogene Kunst hat in Rudolf Hans Bartsch einen gleichgesinnten Interpreten gefunden. Nur der Verfasser bitterlich-süßlicher Liebesgeschichten konnte den Bayrosschen Gestalten entnehmen, was er selbst am liebsten aus seinen von Himbeersaft durchströmten Helden herausgelesen wissen möchte: „geistigen und seelischen Gehalt". P.-N.

Neue Bücher

Englisch-amerikanische Kunstliteratur

I. C. F. Bell: Drawings by the Old Masters in the Library of Christ Church Oxford[1]

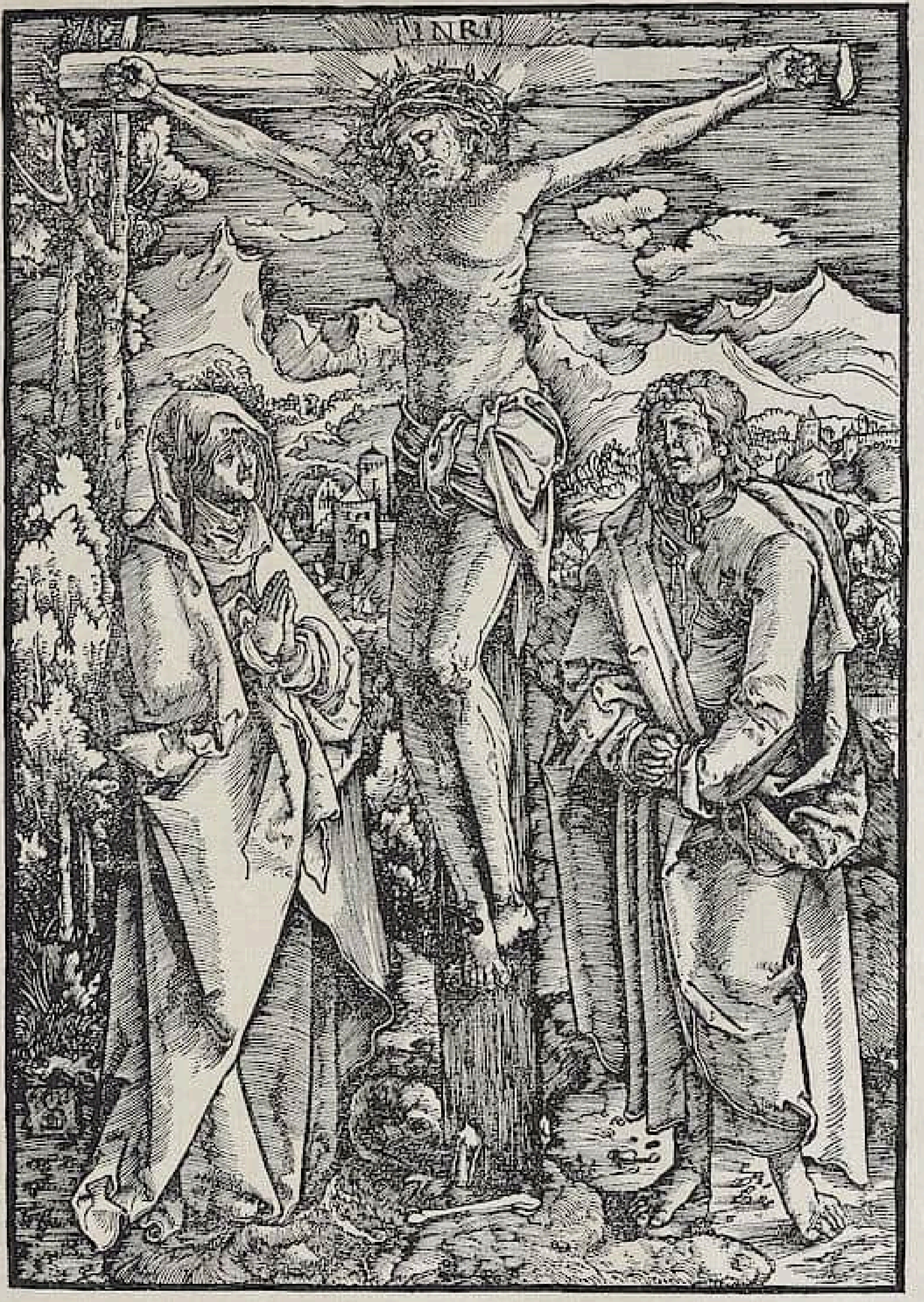
Der vorliegende Band entspricht einem längst empfundenen Bedürfnis nach einem erschöpfenden, beschreibenden Verzeichnis der in der Bibliothek des Christ Church College in Oxford befindlichen Handzeichnungen alter Meister. Dem Katalog sind 125 hervorragende Reproduktionen der wertvollsten Blätter beigefügt und in der Einleitung gibt Bell die interessante Geschichte dieser eigenartigen Sammlung, welche infolge testamentarischer Bestimmungen des Donators seit dem Jahre 1765 fast unzugänglich war. Den ersten Bericht veröffentlichte Passavant im Jahre 1836, während Waagen im Jahre 1854 im wesentlichen nur einen Auszug aus dem von Passavant Gesagten gibt. 1868 nahm Sir Charles Robinson eine genaue Durchsicht der ungefähr 2000 Handzeichnungen vor. Erst 1900 wurde mit einer sachgemäßen Ordnung der Zeichnungen begonnen, die erst im Jahre 1913 zum Abschluß gelangt zu sein scheint. Der Verfasser des vorliegenden Buches hat als Erster eine kritische Würdigung der einzelnen Werke in Angriff genommen, bei welcher es sich herausstellte, daß der eigentliche Wert der Sammlung in den Handzeichnungen von Meistern der Frührenaissance liegt, während die größte Zahl der als Arbeiten berühmter Meister der Hochrenaissance benannten Werke sich als Fälschungen oder Kopien erwiesen oder insofern sie echt waren, doch als minderwertig erkannt werden mußten. Von höchster Bedeutung sind indessen die zahlreichen Landschaftsstudien italienischer und flämischer Meister des 17. Jahrhunderts sowie die Serie dekorativer Entwürfe. Überhaupt liegt der Wert der Sammlung weniger in einzelnen Meisterwerken als in ihrer repräsentativen Bedeutung für die allmähliche Entwicklung der graphischen Kunst von den italienischen Primitiven bis zu Carlo Maratta.

II. Richter: Handbook of the Classical Collection[1]

Das Metropolitan Museum ist im Besitz einer zwar nicht großen, aber sorgfältig ausgewählten Sammlung antiker Kunstwerke. Die relative Kleinheit der Sammlung gestattete die chronologische Ordnung der Kunstwerke, gemäß welcher jedes Zimmer einen schnellen Überblick über das gesamte Kunstschaffen innerhalb eines bestimmten Zeitraumes gewährt. G. Richter konnte darum ihren Führer durch die erst 1917 eingerichtete Abteilung für klassische Kunst in Form einer kurzen Geschichte der griechischen und römischen Kunst schreiben. Die Arbeit ist wertvoll, da sie uns einen Überblick gewährt über die im Metropolitan Museum enthaltenen antiken Kunstschätze. Reichliche Illustrationen bieten ein schätzbares Vergleichsmaterial. Von besonderem Interesse sind die Abbildungen der bronzenen Statuette eines jugendlichen Diskuswerfers um 480 v. Chr., dessen Haltung und Formgebung auffallend an Stuck erinnert. Die bronzene Statuette eines Springers zeigt ein bisher in der antiken Skulptur unbekanntes Bewegungsmotiv. Aus römischer Zeit besitzt das Museum die schönen Fresken aus Boscoreale und mehrere gute Werke der Bronzeplastik, so eine Figur der Kybele auf ihrem von Löwen gezogen Wagen, einen

[1] Oxford at the Clarendon press 1914.

[1] The Metropolitan Museum of Art. New York 1917.



Monogrammiſt G. Z. Chriſtus am Kreuz.
Aus Auktion Davidſohn II bei C. G. Boerner-Leipzig am 22.—26. November 1920 (Kat.-Nr. 1432).

prachtvollen Porträtkopf aus auguſteiſcher Zeit, der mit einiger Wahrſcheinlichkeit als Agrippa bezeichnet wird, eine lebendige Studie eines ſich wälzenden Panthers. Unter den großen Werken der Marmorſkulptur ragen hervor ein Athletenkopf, die römiſche Kopie eines griechiſchen Originals des 5. Jahrhunderts v. Chr. ein der praxiteliſchen Schule naheſtehender Koloſſalkopf einer Göttin, und ein Jünglingskopf der Skopas-Schule. Beſonders gut reproduziert ſcheint auch ein Reiterrelief zu ſein, offenbar ein griechiſches Original der Zeit um 400 v. Chr. Dasſelbe gilt von einem Poträtkopf aus der Zeit der römiſchen Republik. Die begleitenden Erläuterungen der Verfaſſerin geben genauen Aufſchluß über Fundort, Erhaltungszuſtand uſw. der einzelnen Werke.

III. Richter: Catalogue of Engraved Gems of the Classical Style[1]

Das Buch ist mehr als der Katalog der sehr reichhaltigen Gemmensammlung des Metropolitan Museums. Es ist zugleich ein wichtiges Handbuch für den Sammler, indem es neben genauen Angaben über die im Museum enthaltenen Gemmen und guten Reproduktionen, eine einleitende Besprechung aller für die Gemmensammlung in Betracht kommenden Gesichtspunkte enthält. Es verdient Beachtung als gründliche wissenschaftliche Arbeit. Robert West.

Peter Cornelius' Faust-Illustrationen

Der Verlag von Dietrich Reimer (Ernst Vohsen) in Berlin hat den Goetheschen „Faust" I. Teil mit den berühmten Zeichnungen von Peter Cornelius in einer wunderschönen neuen Ausgabe herausgebracht, zu der Alfred Kuhn (der in dieser Zeitschrift kürzlich über Emy Roeder geschrieben) eine kunst- und literarhistorisch sehr lesenswerte Einleitung beisteuerte. Kuhn hat vor einigen Jahren bereits ein sehr lesenswertes Buch in dem gleichen Verlag unter dem Titel „Die Faust-Illustrationen des Peter Cornelius in ihrer Beziehung zur deutschen Nationalbewegung der Romantik" veröffentlicht, in dem mit Scharfsinn auf die tieferen, geistigen Zusammenhänge zwischen der Dichtung Goethes und der jungen Romantik hingewiesen wird. Und wenn er jetzt in seiner vorzüglichen Einleitung diese Illustrationen zum Faust „das bedeutendste Werk der bewußt deutschen Romantik, die künstlerische Objektivation der nationalrevolutionären Bewegung der Freiheitskriege" nennt, so ist damit in der Tat das künstlerische Problem in vollster Schärfe umrissen. Die Vorbereitung für diese am Stilvollen der Gotik gereiften Blätter des jungen Künstlers gab die Zeit selbst, lag in der Sammeltätigkeit der Brüder Boisserée entfernt begründet oder fand in dem 1810 erfolgten Neudruck der Dürerschen Randzeichnungen zum Gebetbuch Maximilians ihren Hintergrund. In der Hauptsache aber sind diese Arbeiten doch der bewußte Protest gegen Rokoko und Empire und die bis dahin bevorzugte Routine reiner Könnerschaft. Ihre Veröffentlichung hat damals ungeheueres Aufsehen erregt und Goethe selbst mußte die Zeichnungen aus der Hand von Sulpiz Boisserée entgegennehmen. In welche Verlegenheit sie den Dichter gesetzt, dem hier ein Zeugnis des von ihm stark gescholtenen „klosterbruderisierenden Unwesens" vorgelegt wurde, zu dem ihm innerlich jede Beziehung fehlte, zeigt der kühle und pedantische Brief vom 8. Mai 1811, in dem er sich bei Cornelius bedankt. Auch dieses vielsagende Dokument hat Kuhn in seiner Einleitung neben anderen mitzuteilen, nicht vergessen. — Vielleicht aber hat es doch eine tiefere Bedeutung, daß wir gerade jetzt wieder auf die Zeit vor hundert Jahren durch die Neuausgabe dieses „Faust" nachdrücklichst hingewiesen werden, die so vielfältige Ähnlichkeit mit unserer eigenen Gegenwart verrät. Denn auch wir befinden uns wieder mitten im Fluß einer neuen Romantik, die ihrem Stil, nicht aber ihrer geistigen Zielrichtung nach von der früheren verschieden ist. Denn wie Kuhn sehr treffend bemerkt, „entsteht jede Romantik aus einem Zustand der Unzufriedenheit mit dem Bestehenden". Der Verlag aber, der sich dieses trefflichen Kommentars versicherte, hat mit seiner Neuausgabe zur richtigen Zeit ein neues Volksbuch geschaffen und er würde sich ein noch größeres Verdienst erwerben, wollte er diesem nächstens Kuhns grundlegendes Werk über Peter Cornelius und seine Zeit folgen lassen. G. B.

Der Weg zum Kubismus

Von Daniel Henry, den Lesern dieser Zeitschrift durch seine Aufsätze über Derain, de Vlaminck, Léger wohlbekannt, ist kürzlich unter dem obigen Titel im Delphin-Verlag, München, ein beachtenswertes Buch erschienen, das in den Text verstreut und in einem besonderen Bildanhang gesammelt, vierzig Tafeln nach Hauptwerken von Picasso, Braque und Léger vereinigt. Aus den Arbeiten dieser Künstler, die die eigentlichen Wegbereiter des Kubismus gewesen und ihm seine spezifisch lyrische Form geprägt haben, entwickelt Henry Geschichte und ästhetisches Ziel der großen Bewegung, als deren Vorläufer Cézanne und Derain angesprochen werden. Klar ist die Stellung umschrieben, die dem Kubismus in der Geschichte der Malerei zukommt, sehr fein das Motiv definiert, das als neuer Versuch zur Lösung des Formproblems Ausgangspunkt des künstlerischen Schöpfungsprozesses war. In dieser neuen lyrischen Malerei entdeckt Henry den Ausdruck des Geisteslebens unserer Zeit und nach seiner Überzeugung wird die folgerichtige Entwicklung dazu führen, daß alle wahren Künstler der aufsteigenden Generation dieser Evolution angehören werden. Diese These ist doppelt beachtlich in einem Moment, wo Zweifler von rechts und links her der jungen Bewegung (diese als metaphysischer Drang gewertet) das Totenglöcklein läuten, nur weil ein Augenblick des Stillstandes die aktiven Kräfte neu sich sammeln läßt. Henry dagegen ist Bekenner. Aus unmittelbarem Erleben des Pro-

[1] The Metropolitan Museum of Art. New York 1920.

Monogrammist N. H. Der Kampf im Walde.
Aus Auktion Davidsohn II bei C. G. Boerner-Leipzig am 22.—26. November 1920 (Kat.-Nr. 1451).

zesses heraus vermag er, wie sonst keiner, geschichtlich auszudeuten, was den Fernerstehenden unvermittelter überkam. Sein Buch ist wertvoll — doppelt in diesem Augenblick — und zwingt zur eindeutigen Stellungnahme. Es bringt in vieler Beziehung willkommene Klärung und ist wohltuend durch die Prägnanz, mit der hier das Wesentliche erkannt und umschrieben wurde. B.

Ein französisches Urteil über die „Junge Kunst“

Florent Fels, der Herausgeber der „Action“, die heute das wichtigste Organ des geistigen Frankreichs ist, schreibt dem Verlag von Klinkhardt & Biermann u. a.: „J'ai pris connaissance, avec un veritable enthousiasme, de vos remarquables monographies d'art moderne et je vous felicite très videment d'un tel ouvrage, qui prouve un soin et un gout parfait. — —“

Als zweite Serie, die in einem von Schmidt-Rottluff entworfenen Einband ausgegeben wurde, erschienen kürzlich die folgenden acht Bände: Ernst Cohn-Wiener: Willy Jaeckel (Bd. 9) / Kurt Pfister: Edwin Scharff (Bd. 10) Daniel Henry: Maurice de Vlaminck (Bd. 11) Will Frieg: Wilhelm Morgner (Bd. 12) H. v. Wedderkop: Paul Klee (Bd. 13) / Leopold Zahn: Joseph Eberz (Bd. 14) / Daniel Henry: André Derain (Bd. 15) / Wilhelm Valentiner: Schmidt-Rottluff (Bd. 16).

Der Maler Disteli

der einmal ein scharfer politischer Streiter mit dem Bleistift und der Feder war und aus Anlaß seines Todes eine letzte Ehrung durch Gottfried Kellers Gedicht „Auf Maler Distelis Tod“ erfuhr, ist durch eine wunderschöne Veröffentlichung von Jules Coulin im Verlag von Benno Schwabe & Co., Basel, erneut der unverdienten Vergessenheit entrissen worden. Der Titel dieses Buches heißt: Der Mann von Welt oder der Grashüpfer. Mit 24 Bildern von Martin Disteli und einem Geleitwort von Dr. Jules Coulin.

Neue Kunst in Rußland 1914—1919

ist das Thema eines schönen Buches von Konstantin Umanskij, das mit einem Vorwort von Leopold Zahn und 54 Abbildungen auf Tafeln gemeinsam von Gustav Kiepenheuer, Potsdam, und Hans Goltz, Verlag, München, herausgebracht wurde. Wer im Geiste Dostojewskis den Aufstieg der russischen Seele im Spiegelbilde der bildenden Kunst erleben will, wird an diesem wertvollen Buche nicht vorübergehen können, das zum erstenmal authentische Kunde von den Führern des jungen Rußland nach dem westlichen Europa bringt und den Aufstieg der endlich autochthon gewordenen Kunst des neuen Rußland schildert. Zahns kluges Vorwort umschreibt mit dichterischem Geist die eigentliche Stellung, die das russische Problem gegenüber der westlichen Zivilisation einnimmt und gibt damit eine vorzügliche Introduktion in die Darstellung Usmanskijs, dessen Berichte aus unmittelbarstem Erleben des gewaltigen Umformungsprozesses der letzten Jahre entstanden, alle Vorzüge des persönlich Geschauten besitzen. Und doch sind es zunächst nur erste Informationen, die noch zu

einer Geschichte der neuen Kunst in Rußland ausreifen wollen. Wichtig und überzeugend zugleich ist vor allem auch das am Schluß katalogartig zusammengestellte Tatsachenmaterial, das die führenden Künstler der zeitgenössischen russischen Kunst, Sammlungen, Vereine, Lehranstalten, Ausstellungen, die neuen Monumente, die Kunstliteratur usw. verzeichnet, Mitteilungen, aus denen man bewundernd die organisatorischen Möglichkeiten erfährt, die einem Volk gegeben sind, das sich eins weiß mit seiner schöpferischen Kunst. B.

Asien als Erzieher

Das in dieser Zeitschrift kürzlich ausführlich erwähnte Werk von Paul Cohen-Portheim, das aus der Synthese des westlichen Individualismus mit dem Universalismus des Ostens die Lehre einer neuen Menschheitsversöhnung entwickelt und wie kaum ein Buch den Geistigen in dieser Zeit beschäftigen dürfte, ist inzwischen bei Klinkhardt & Biermann erschienen.

Der Kunstmarkt

Frankfurter Kunstmesse

Die dritte internationale Frankfurter Messe stand im Gegensatz zur Leipziger Herbstmesse unter einem glücklichen Stern. Über 60000 Meßfremde mußten allein durch den Wohnungsnachweis des Meßamtes untergebracht werden. Während sonst in den Schlußtagen das Meßgeschäft abzunehmen pflegt, konnte man diesmal eine wesentliche Zunahme feststellen. Sämtliche Geschäftszweige hatten bedeutende Abschlüsse zu verzeichnen. Starke Anziehung übten auf viele Meßfremden die künstlerischen Sonderveranstaltungen der Messe aus, die Ausstellung der Deutschen Gesellschaft für Auslandsbuchhandel im Viktoria-Meßhaus „Das deutsche Buch“ und die große Kunstschau im Römer. Diese, schon acht Tage vor Beginn der Messe eröffnet, wurde von über 40000 Personen, darunter etwa zwei Drittel Meßfremden, besucht. Allgemeine Zustimmung fand die ausgezeichnete Aufstellung der zahlreichen, ihrer Art nach so verschiedenen Stücke, deren Zahl sich gegenüber der auf der Frühjahrs-Kunstmesse gezeigten Kunstwerke genau verdoppelt hatte. Trotzdem war das fast Unmögliche durch Hinzunahme eines neuen gotischen Saales im Hause Löwenstein neben dem Römer geglückt: jedes Stück war so gestellt und gehängt, daß es seine besten Eigenschaften entfalten konnte, ohne den Gesamteindruck weiträumiger, man möchte sagen, wohnlicher Gestaltung zu stören.

Schon während der Ausstellung wurden zwischen Händlern und Publikum zahlreiche Abschlüsse getätigt. Das Hauptgeschäft brachte die Versteigerung am 7.—9. Oktober, auf der für etwa 1500000 Mark umgesetzt wurden. Ware aus Privatbesitz wurde fast restlos verkauft, während Händlerbesitz nur zögernde Abnahme fand. Der Grund hierfür ist in dem Wunsche vieler Händler zu suchen, in der Hochkonjunktur des Vorjahres zu hoch bezahlte Ware durch die Versteigerung an den Mann zu bringen. Abschließend darf gesagt werden, daß der erste Versuch, die Frankfurter Messe mit einer größeren Kunstversteigerung zu verbinden, durchaus geglückt ist. Viele neue Verbindungen wurden zwischen Händlern und Publikum durch die Kunstmesse geknüpft. Wohl kein Frankfurter Kunsthändler wird leugnen können, daß auch sein Privatgeschäft sich während der Meßtage stark belebte.

Zweifellos ist die Weiterentwicklung der Frankfurter Kunstmesse nicht nur von der Mitarbeit des deutschen Kunsthandels, sondern in weitaus größerem Maße von der zunehmenden Stabilisierung der allgemeinen deutschen Verhältnisse abhängig. Beruhigt sich unser Wirtschaftsleben weiterhin, so darf man der Frankfurter Kunst-

Echte alte Gobelins

sucht zu kaufen die Kunsthandlung Karl Haberstock, Berlin W 9

Bellevuestraße 15

Für den Nachweis bedeutender Stücke zahlt dieselbe unter Zusicherung strengster Verschwiegenheit eine hohe Vermittlungsgebühr

meſſe einen bedeutenden Aufſtieg prophezeien, der um ſo mehr zu begrüßen iſt, als mit ihrer Entwicklung auch der Anteil der Frankfurter Muſeen an ihrem Gewinne wächſt. (Anm. der Schriftltg.: Über die erzielten Preiſe ſiehe Verſteigerungsergebniſſe in dieſem Heft.) W. Sch.

Aus der Sammlerwelt und vom Kunſthandel

Amſterdam

Zu der im letzten Heft, S. 769, veröffentlichten Notiz über die Galerie Six wird uns aus dem Haag mitgeteilt, daß die gemeldete Verſteigerung bereits im Juni ſtattgefunden hat. Sie iſt ſeinerzeit eingehend in unſeren Verſteigerungsergebniſſen notiert worden. Von einem ſpäteren Verkauf iſt nichts bekannt. Auch die Meldung, daß die Sammlung der Öffentlichkeit verſchloſſen ſei, trifft in dieſer Form nicht zu. Die Sammlung Six iſt gegen leicht zu bekommende Empfehlungen (für Fremde ſogar auf ihren Konſulaten erhältlich und ganz unperſönlich gehalten) nicht ſchwerer zugänglich als irgendwie eine Privatſammlung ſonſt.

Berlin

Die bekannte Handlung für Orientteppiche Reinhart von Oettingen zeigt gegenwärtig eine ſehenswerte Ausſtellung älterer und neuerer Knüpfteppiche, die durch hervorragende Einzelſtücke aus Privatbeſitz ergänzt worden iſt. Neben bedeutenden vorderaſiatiſchen und perſiſchen Teppichen des 16. und 17. Jahrhunderts werden vornehmlich chineſiſche, kaukaſiſche und transkaſpiſche Teppiche älteren Datums gezeigt. r.

Das Buch- und Kunſtheim K. & E. Twardy, Potsdamer Straße 12, wirbt in ſeinem kleinen, qualitätsreichen Laden durch Ausſtellung von Künſtlern wie Kandinſky, Goeſch, v. Boddien, Goetz und Zierath ſowie durch Diskuſſionsabende, veranſtaltet von jungen Künſtlern, in erfreulicher Weiſe für die Idee der neuen Kunſt. B. W. R.

Dr. Fritz Goldſchmidt und Dr. Victor Wallerſtein, zwei bekannte Berliner Kunſthiſtoriker, die aus der Schule des Kaiſer-Friedrich-Muſeums hervorgegangen ſind, haben ſich zu gemeinſamer Firma vereinigt und am Schöneberger Ufer 36a eine Kunſthandlung eröffnet. Spezialität: Alte Gemälde, Skulpturen, Bronzen.

GEMÄLDE-AUSSTELLUNG
alter und
moderner Meiſter
Carl Nicolai · Berlin W10
Viktoriaſtraße 26a

Angebote aus Privatbeſitz
möglichſt mit Photo unter Angabe von Künſtler, Maß u. Preis erwünſcht

München

Am 10. und 11. November kommen in der Galerie Helbing Ölgemälde moderner Meister, umfassend die deutschen Schulen und insbesondere die Münchener Schule mit den bekanntesten Namen, zurückgreifend auf das Ende des 18. Jahrhunderts und abschließend mit der Jetztzeit, zur Versteigerung. Auch Werke namhafter Künstler des Auslandes sind vertreten. Der mit rund 15 Doppeltafeln ausgestattete Katalog gibt einen guten Überblick über die Sammlung (Preis 10 M.).

Neue Kataloge

Franz Rich. Holbach, Buchhandlung und Antiquariat Berleburg i. Westf. Antiquar. Anzeiger II, 1920. Autographen, Seltene Bücher, Erstausgaben, Geschichte, Kunst, Graphik usw.

Rudolph Hönisch, Buch- u. Kunstantiquariat, Leipzig. Kat. 13. Geschichte u. Literatur. Kupferstiche u. Originalradierungen. — Kat. 14. Autographen, Stammbücher, Kunst, Altertum, Rechtswissenschaften.

Richard Jaschke, London W. C. 2. Catalogue Nr. 4. Fine Art 795 Nrn.

International Antiquariaat (Menno Hertzberger), Amsterdam, Singel 155. Catalogue Nr. 1. Afrika, Amerika, China, Fine arts, Incunabula, Literatur pp.

Edmund Meyer, Buchhändler u. Antiquar, Berlin W. 35. Kat. 52. Das schöne moderne Buch. Vorzugsdrucke, Liebhaberausgaben, Graphik pp. — Kat. 53. Neuerwerbungen von Werken des 15.—20. Jahrhunderts. — Kat. 54. Kunstblätter aller Art. Nebst einem Anhang: Kunstbücher.

Oskar Rauthe, Buch- und Kunstantiquariat, Berlin-Friedenau. Lagerkatalog Nr. 85. Enthält 2200 Nummern, darunter zahlreiche über bildende Kunst und eine Sammlung japanischer Farbenholzschnitte.

Dr. **Ignaz Schwarz**, Wien I, Habsburgergasse 5. Kunstlagerkatalog Nr. 1. Fliegende Blätter des 16.—18. Jahrhunderts. Politische Karikaturen. 208 Nrn.

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Hannover, Große Aegidienstr. 4. Telefon Nord 429

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone“:

BERLIN: Dr. Karl Schwarz, Berlin W. 30, Aschaffenburger Str. 20 / MÜNCHEN: Kurt Pfister, München, Ainmillerstr. 34 / FRANKFURT a. M.: Dr. Sascha Schwabacher, Frankfurt a. M., Marienstr. 19 / WIEN: Dr. Heinr. Glück, Wien I, Grünangerstr. 10 / NIEDERLANDE: Dr. Leo Balet, Blaricum, Nordholland / PARIS: Adolphe Basler, Paris 4, Rue des Chartreux / NEW YORK: Frank E. Washburn Freund, 120 Haven Avenue New York City

Verlag, Geschäftsstelle u. Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2 Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Erscheinungstermin		Redaktionsschluß	
Heft **22**	11. November	Heft **22**	5. November
„ **23**	25. November	„ **23**	19. November
„ **24**	9. Dezember	„ **24**	3. Dezember
„ **1** (XIII. Jahrg.)	13. Januar 1921	„ **1** (XIII. Jahrg.)	7. Januar 1921

Berichtigung: Durch ein Versehen wurde in der Anzeige der Photographischen Gesellschaft, Charlottenburg im Heft 20 des „Cicerone“ der nur für den Buch- und Kunsthandel bestimmte Händlerrabatt angeführt.

Neue Kunst
Hans Goltz
München

HERBST 1920
VI. Gesamt-Ausstellung

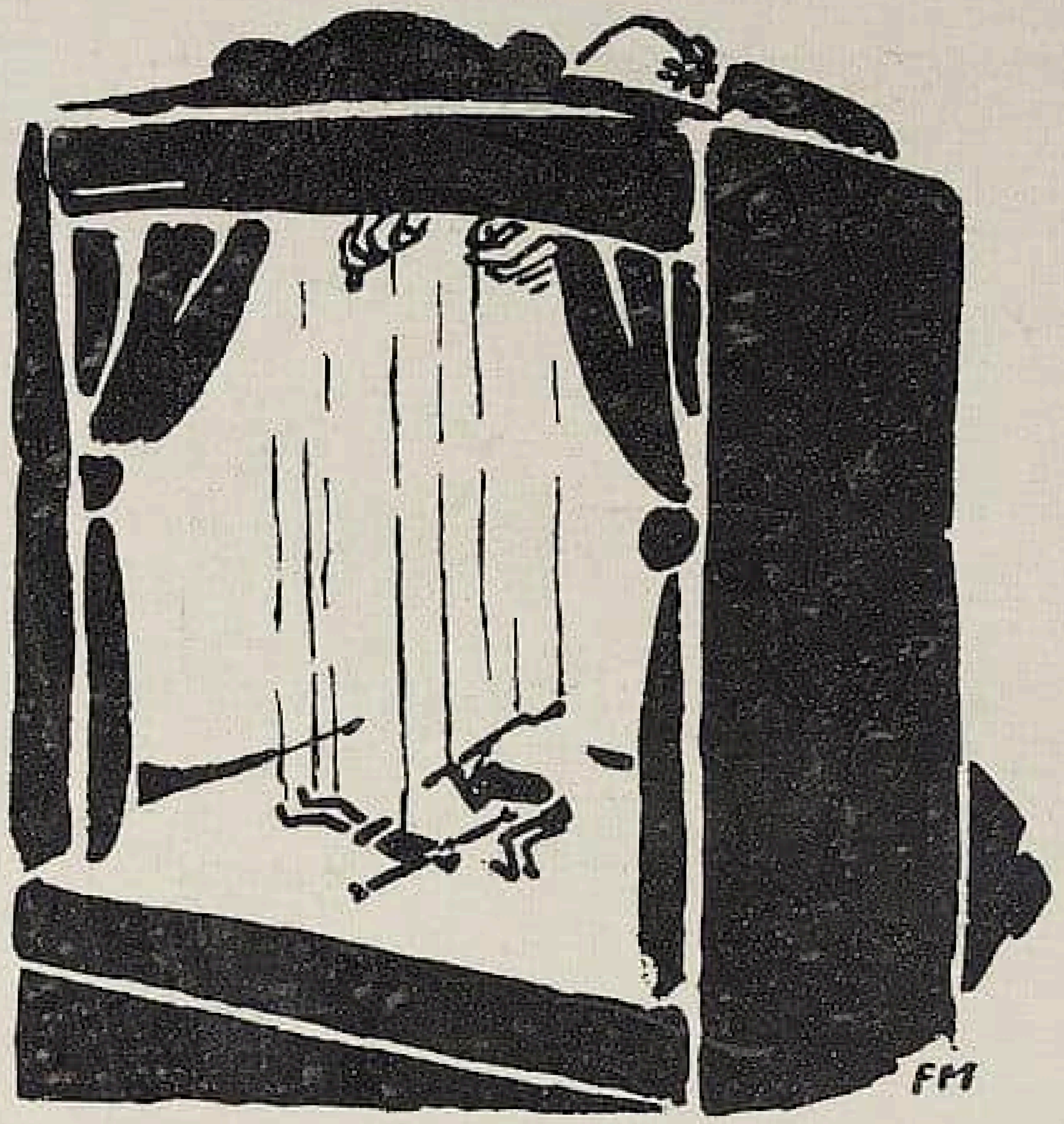
Heft 9/10 des
ARARAT
enthält neben einem reichen textlichen Inhalt etwa 20 Abbildungen der nebenstehenden Ausstellung.
Preis etwa 6 Mark

Moloch hat Hunger.
Heute morgen begann der feindliche Angriff auf sehr breiter Front.
(Französischer Heeresbericht.)

Frans Masereel

Mit 12 Abbildungen | Von KASIMIR EDSCHMID

Den ersten Holzschnitt Masereels sah ich 1916 im „Demain", der ausgezeichneten Zeitschrift Henri Guilbeaux, der nun endlich Moskaus Erde mit mehr Glück als die französische und neutrale betritt. Guilbeaux hatte wie Rolland und andere auch Frankreich verlassen, um die internationale Idee ungestört verkündigen und ihr leben zu können. Politisch stand er den russischen Bo'schewiken nahe. Die französische Regierung hat ihn wegen Verrat, begangen mit Deutschland, zum Tod verurteilt, er wurde von der Schweiz beinahe ausgeliefert und fuhr dann durch Deutschland ins kommunistische Rußland. Der Zeitschrift „Demain" gab Masereel den gleichgenannten Holzschnitt, wo in Ruhe und Anstand unter einer gleich und gut gehenden Sonne Männer arbeiten. Er hat später mit René Arcos in Genf die édition du sablier gegründet, wo Bücher der humanitären und aufrecht gebliebenen Dichter wie Barbusse, Rolland, Martinet gedruckt und von Masereel mit gesinnungshaften Schnitten geschmückt werden. Er hat auch Leonhard Frank illustriert und Stefan Zweig und hat selbst einen Roman in Bildern herausgegeben, wo ohne Text sich die Tragik eines Proletarierlebens nur bildhaft darstellt. Er hat noch hundert Sachen gleicher und ähnlicher Art getan, er hat jahrelang hindurch an Jean Debrits pazifistischer Genfer Zeitung „la feuille" täglich eine Zeichnung gegen den Krieg und später auch gegen die Sabotierung der Revolution gemacht. Er ist von Nation Belgier. Seine geistige Richtung ist durch seine Tätigkeit genug abgegrenzt und deutlich.



Der Urheber.
Die Politik mache ich. (Rede Hertlings.)

Seine Einstellung zur Kunst ist auch eine andere als die gewohnte. Ihn reizt nicht geistige Ausdrucksform, nicht Schlagwort, nicht ästhetischer Genuß, nicht reine Schöpfungslust. Er ist der Idee rettungslos und inbrünstig verfallen. Doch wäre es dumm und einfältig, von Tendenzkunst zu reden, die die Deutschen so schmähen, weil sie natürlich ahnungslos sind über die Voraussetzung. Eine Diktatur, die dem Geist vorschreiben wolle, zu welchem Zweck und bis zu welcher Begrenzung es ihm gestattet sei, die göttliche Form anzulegen, ist natürlich ein grauenhafter Irrsinn, der das Organische und Blühende, die Wollust des Gestaltens und den großen Horizont der Möglichkeiten im Künstlerischen kupierte. Man kann allerdings nicht ein dummes und begrenztes Dogma mit wenig Talent bearbeiten. Aber man kann begeistert sein von Frauenbeinen, von südlichen Meeren, Pferdebäuchen, Sternen und Tragiken, die uns umgeben. Man kann wie Rubens verrückt sein auf Frauenkörper, wie Grünewald auf die apokalyptische Vision, wie Daumier in die Ironie seiner Zeit. Es muß nur Gestaltung werden, sofort ist der kosmische Zusammenhang da. Kunstwart-Kunst ist natürlich eine beabsichtigte Verniedlichung und Verengung ins Gebrauchsbürgerliche. Das ist ein Klein- und Verächtlichmachen der Inhalte. Beschränkung ist eine andere Sache und Marc, der fast nur Tiere zeichnete, hat damit doch den ganzen Sternhimmel und was ihn an Schicksal durchleuchtet, zu geben versucht. Zola, der vielleicht kein ganz großer, aber jedenfalls einer der zeitwichtigsten französischen Dichter war, hatte auch jene „Tendenz“, die, obwohl sie von realistischen Techniken ausging, in den Rahmen eines solchen Wahrheitsfanatismus vor sich ging, daß sie sich auswirkte und Monument blieb. Jedoch die Freilichtkunst des Fidus ist ein schlechter Versuch, Naturheilkunde in Gestaltung zu

Ist's erlaubt zu zweifeln?

Maurice Barrès schreibt im Echo de Paris: Wir dürfen mit überslömender Freude unseres Herzens feststellen, daß die Ereignisse eine für Frankreich und die Völkerfreiheit günstigere Wendung nehmen.

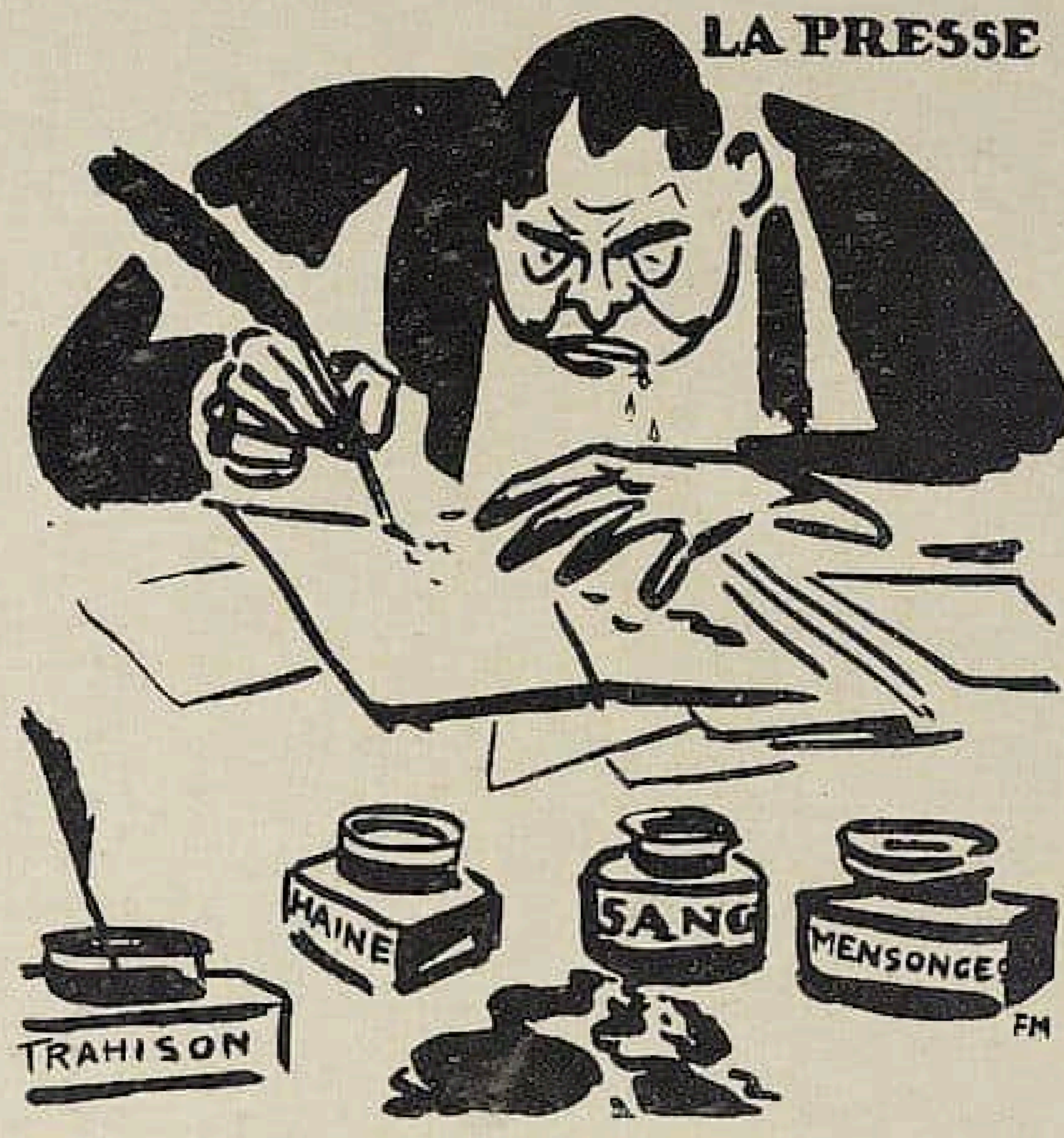
Unerschütterliche Entschlüsse.

. . . Die Völker Amerikas und Frankreichs . . . fassen mit unerschütterlicher Festigkeit und im klaren Bewußtsein ihrer Pflicht die Aufgabe der Befreiung ins Auge, die sie bis zum Ende durchzuführen geschworen haben.

(Poincaré.)

Und nun vorwärts mit Gott, neuen Taten und neuen Siegen entgegen:

(Wilhelm II. R.)



bringen. In alle wirkenden Kräfte ſeiner chaotiſchen Zeit verliebt ſein bis zur Raſerei wie dieſer Maſereel aber, gibt einen ſolchen künſtleriſchen Druck von derartiger Stärke, daß ſein fanatiſches Blut wohl in der Lage iſt, die Schönheit der Vögel und See und Menſchen zu vergeſſen, aber aus den Laſtern und Kämpfen der Epoche Geſtaltungskraft für ein weitgeſpanntes Werk zu ſaugen. Er wendet damit über Daumier den Sinn der Graphik zurück in die Kreiſe des frommen und geſinnungstüchtigen Mittelalters.

Ein großzügiger Journalismus entſteht. Tag um Tag, ohne Raſt und Pauſe, den Zeitereigniſſen immer dicht auf Hals und Ferſe, geißelt er die offizielle Lüge, reißt er den Bauch der ſtaatlichen heuchleriſchen Maſchinerie auf und weiſt die Falſchheit, das berechnende Kalkül, den Zynismus. Er kämpft wie auf einer Barrikade, er hat die Begeiſterung der Kreuzzugmönche, den unermüdlichen Schwung der Sektierer, das Brodelnde, was zu Zeiten der Hochſpannung früherer Epochen den graphiſchen Blättern den Cachet der Zeitrepräſentation gab. Er zeichnet nicht Form, nicht Idylle, nicht das ewige und ſchöne Motiv des Menſchen in der Landſchaft, ſondern er iſt vernarrt vom Blut her in die realeren Viſionen des Zeitkampfes, auch er kennt ein Paradies, aber er kennt auch den Unſinn, daß Völker ſich zerfleiſchen, das Unrecht, das von Gewiſſenloſen den verſklavten Maſſen geſchieht, er ſieht die Praſſerei des Kapitals, aber auch den Heroismus der ſich bäumenden geknechteten Kreatur. Er hat eine mächtige Ironie, die Kontraſte ſich ſchneiden zu laſſen. Doch hat er auch Aufrufe, Epigramme, Proklamationen der Herzen. Er ſchreibt, was uns ſeit Hutten verloren ging, die großen Tafeln der Pamphlete, die den Zeitgeiſt atmen.

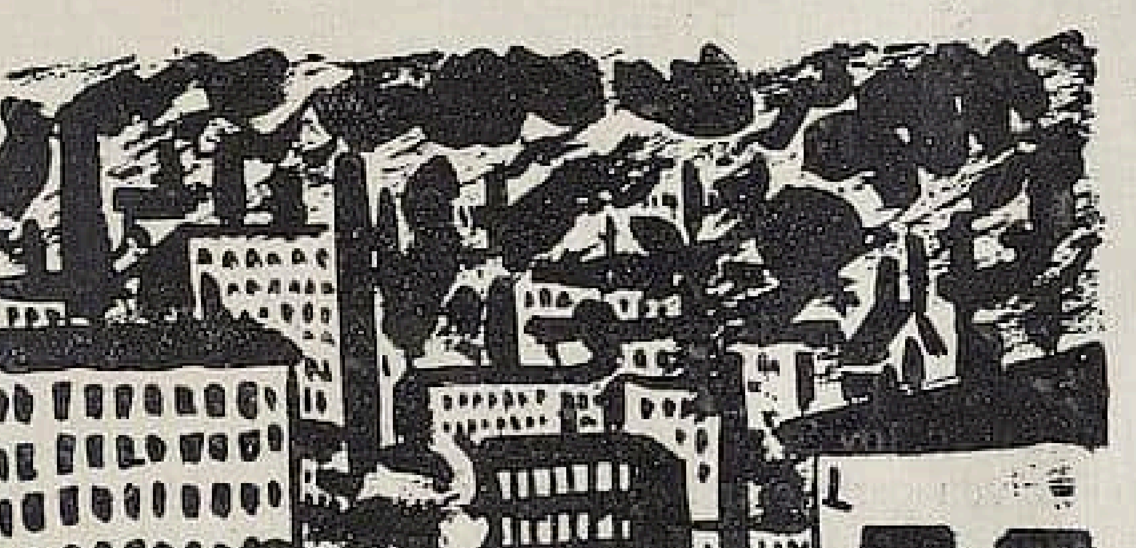
Auch iſt er faſt der einzige, der es tut, der ſich von Anfang an gegen den Bazillus ſtemmte, der Neunzehnhundertvierzehn viel ſiegreicher als die Wellen der Grippe Europa

bis zum Wahnſinn infizierte, daß ſeine Völker in Raſerei gegeneinander feſtungsgleich marſchierten. Er hielt immer ſeine kleine humane Fahne hoch, er ließ nicht ab, zu zeichnen und Tag um Tag in der „feuille“ ſein Blatt zu haben. Er mußte auch ſehen, wie langſam er Recht behielt, aber wie der Segen der proletariſchen Revolutionen nicht jenen goldenen Tag über die verwüſtete Erde ſpannte, den er in jenem Widmungsblatt an Guilbeaux „demain“ ſo gläubig ins Holz geſchnitten hatte. Er wurde bitterer, aber auch unerbittlicher. Er blieb immer auf der Deviſe: „Brüder“, immer auf dem Kampfruf: „confrères et camarades!“ Er hat den Gedanken der Völkerverſöhnung ſchon in ſeine Zeichnungen geſchrieben, als die Kanonen noch eigenwillige und unmenſchliche Grenzwälle zwiſchen den Nationen aufbrüllten, er hat ihn weiter geführt und auch die Machtprobe der Sieger hat ihn nicht zurückgeſchreckt. In Deutſchland gibt es nichts ſeinesgleichen. Daß es ein Belgier ſein mußte, der am tapferſten kämpfte für die Reinheit der menſchlichen Sache, daß es einer war, der mit gutem Recht als Opfer der Willkür, der Generäle und der plumpen Macht ſich hätte fühlen können, das macht ſeinen Mut noch größer, ſeine Tapferkeit der Seele noch unbedingter.

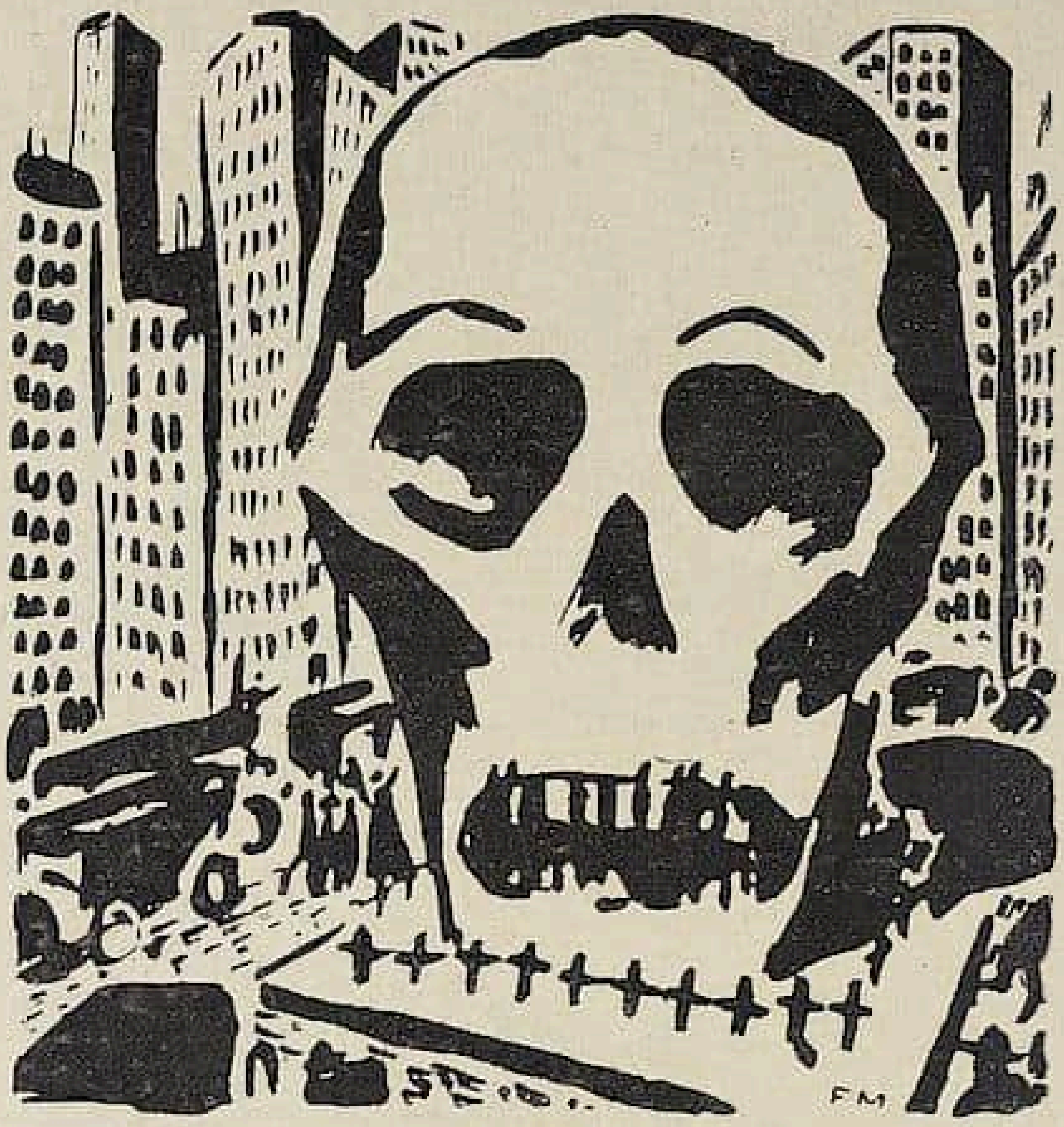
Er hat gewiß keine neue künſtleriſche Form gebracht. Hätte ſein ſchöpferiſcher Sinn ſich an der Wiedergabe und dem Geſtalten nicht auf ſo haarſcharf erhitzter Grenzlinie liegenden Dingen entflammt, die Zeit hätte ihn mit ſeinem Können wohl weggeſpült. Irgendwie iſt der Idealtyp des Künſtlers wohl das, daß einer, das Chaos der Seelenzuſtände ſeiner Epoche in ſich, das Ungebändigte mit den Formen der großen und gütigen Menſchheitsgeſetze bändigt und regelt. Mancher der Produktiven von heute be-

Zivilisation.

P. T. S. New York: — Die weißen Rassen stellen die Zivilisation und die Bildung dar. (Rede des Senators Read.)



Aufruhr.



Im Lande der 14 Punkte.

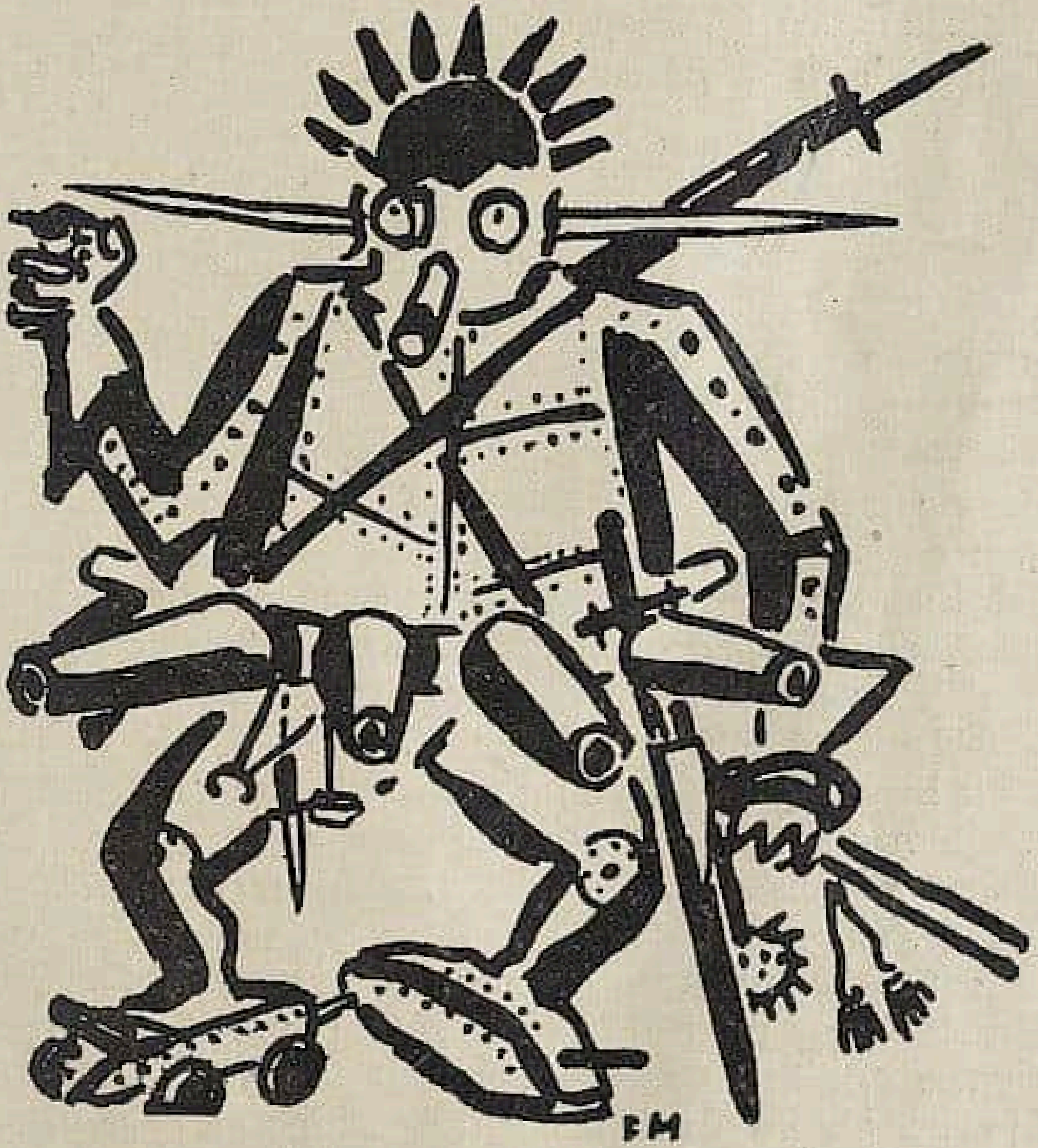
Man will in New York den Gefallenen ein Denkmal setzen.
Wie wäre es mit diesem Projekt?

trächtlichen Talentes wird, soweit er außerhalb der zeitlichen Erregungen sich ergeht, mehr verblassen als einer von geringerer Begabung aber abgründischer Zeiterregung. Etwas muß den Generationen, die auf uns folgen und uns vielleicht sehr kritisch sehen, unsere Zeit, unsere Begeisterung, unseren Schmerz zeigen. Siebenundzwanzig Lyriker und vierundachtzig Aquarellisten werden es bei aller Schätzung ihrer Talente nicht können. Sie werden manchem und vielleicht den Verständigsten sehr wertvoll sein, weil ihr Ewigkeitswert in ihren zeitlosen Dingen liegt. Dieser Masereel muß aber denen allen wichtig sein wie wenige andere, die mit Händen und Füßen angewachsen an die Verwirrungen der Erdenkreisbahn die Nöte und Eigenschaften unserer Epoche lieben, sehen, hoffen, aber jedenfalls aus ihnen lernen und den Arom unseres Blutes schlürfen wollen. Betrachtet man den Belgier rein artistisch, sagt er vielen wohl nichts. Großmanns spielerischste Linie hat mehr grazile Bedeutung wie sein ganzes Oeuvre. Beckmanns Unerbittlichkeit des Radiergriffs bezwingendere Wucht. Klee hat in einem einzigen Blatt mehr Übersinnlichkeit, Chagall mehr Kosmos, Gulbransson mehr Sicherheit. Sieht man aber durch das Masereelsche Werk hindurch, kommt der Rachen der Zeit darunter zum Vorschein und speit in vom Blut eines Fanatischen gezeugten Anklagen gegen die Zeit. Zwischen dem August Vierzehn und dem Sommer Neunzehn wird sich keine deutlichere Gestaltung finden. Für die Entwicklung der Kunst ist er allerdings ohne Bedeutung. Daß er aber der Graphik wieder die Beziehungen gab, wo sie mitten in Zelt und Leben stehend aufreizte und bestimmte, Richtung und Deutung gab für und in die

Zeit, ist sein historisches Verdienst. Es ist schlicht und einfach und selbstverständlich wie seine Zeichnung. Auch darf man nicht übersehen, daß die oft unbeholfene, oft explosive Kraft seiner Schnitte undenkbar ist ohne die ergänzende Wirkung des Textes. Das greift bis zum Agitatorischen ineinander. Er gestaltet tatsächlich die Zeit, indem er sie illustriert. Krepiert bei ihm ein Soldat in den Drahtverhauen, meldet im Text Havas, daß Clémenceau die Kammer eröffnet habe mit: „Diese Nacht habe ich gut geschlafen". So rollt ihm die Zeit gegeneinander, und indem er sie aufzeigt, wendet er sie zum Positiven, zur Besinnung und zur Gläubigkeit. Wahrlich auch ein Soldat und am guten Platz.

* * *

Nachwort des Herausgebers. Unter dem Titel „Politische Zeichnungen von Frans Masereel" erscheint in diesen Tagen in der von K. Edschmid herausgegebenen Schriftenreihe „Tribüne der Kunst und Zeit" (Verlag Erich Reiß, Berlin) ein Band, der diesem Künstler gewidmet ist und außer einer Einführung Edschmids eine Fülle jener Zeichnungen reproduziert, von denen hier nur eine kleine Auswahl mitgeteilt werden konnte.



Vorkämpfer des Pazifismus.

Ich bin ein warmer Freund des Friedens . . . (Erklärung Cecils.)

Pariser Ausstellungen: Nadelmann. Matisse bei Bernheim jeune / Salon d'Automne / Galerie Simon

Mit 3 Abbildungen *Von ADOLPHE BASLER*

Der polnische Bildhauer Nadelmann, der vor ungefähr zehn Jahren durch seine Ausstellung bei Druet sich als ein ganz erstklassiges Bildhauertalent enthüllt hatte, stellt nun bei Bernheim jeune die Früchte seiner jüngsten Epoche aus. Man war versucht, seinerzeit in Nadelmann einen Bahnbrecher zu erkennen, einen, dem das Geheimnis wahrer Plastik erschlossen war und der imstande wäre, einer Kunst, die der Dekadence zu verfallen schien, wieder ihren wahren Sinn geben zu können. Ein großes Verständnis, gepaart mit einem starken plastischen Talent, ließen glänzende Entwicklung voraussahnen. Diese Hoffnung hat sich leider nicht erfüllt. Nadelmann gehört nun einmal nicht zu jenen echten Künstlertemperamenten mit dem Empfinden für wahres Maß in der Kunst. Geringe menschliche Vertiefung, Mangel an Intensität und die Anhäufung kühler, fast wissenschaftlicher Methodik durch ein gut organisiertes, aber kaum kultiviertes Gehirn — alle diese Faktoren konnten Nadelmann nur zu jongleurhafter Virtuosität erziehen. Der Krieg, der ihn zwang, in Amerika Gastfreundschaft zu suchen, wirkte da in gleichem Sinne. Ein sechsjähriger Aufenthalt in New York hat dieses Temperament verebbt. Mit seinen heutigen Werken will er reine Plastik geben. Doch wird Nadelmann mit seiner Kombination von polychromem Archaismus und modernem Puppenschema dem künstlerischen Geschmack der „fifth avenue" sicher willkommen sein.

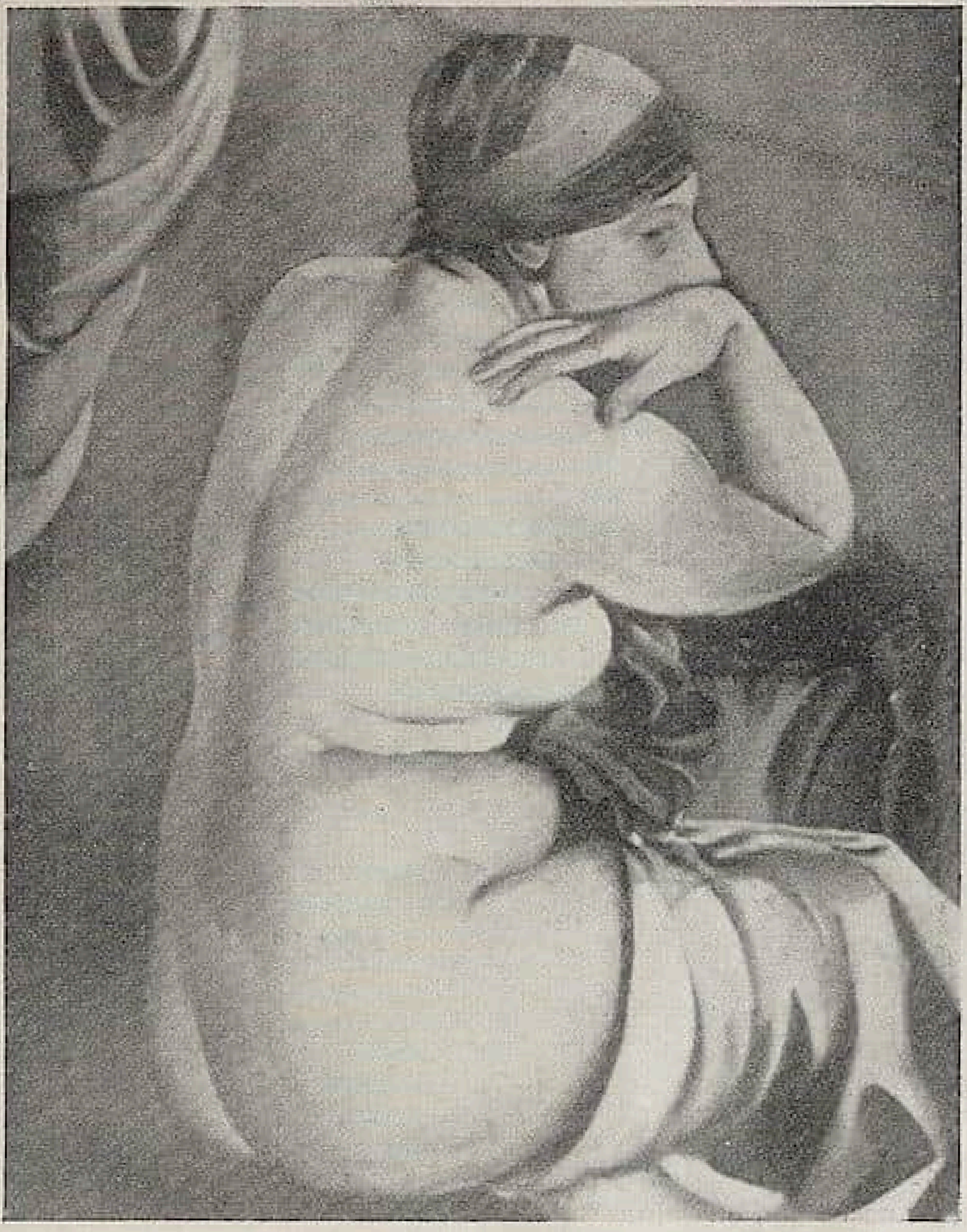
Wie anders erfreulich wirkt die Ausstellung von Matisse. Ein wahres Fest — das Auge des Beschauers gleitet genießend von einem Bild zum anderen. Der Erfolg, den Matisse davonträgt und sein Widerhall bei den Amateuren, die von diesem „Wunder" bezaubert sind — „diesem Wunder, das in der Vision des Malers liegt und in der Kraft, diese Vision zu reproduzieren" (so drückt sich der Dichter Vildrac in seinem Vorwort zum Katalog aus) erinnert mich an eine ähnliche Wundererscheinung, deren Zeuge ich vor ungefähr 20 Jahren war, da ich die Serien der „Nympheas" und der Themsebilder Claude Monets bei Durand Ruel bewunderte.

Auch Monet hatte diese einheitliche Vision im Dienste einer ganz wunderbaren Fähigkeit des Auges. So wie damals Claude Monet seinen großen Erfolg davontrug, allerdings auf Kosten eines Renoir, vor allem aber Cézannes — des zu jener Zeit von Amateuren und Kunstkritikern wohl am meisten verkannten Künstlers — so leicht triumphiert heute Matisse, ohne jedoch den jungen Ruhm eines Derain, eines Braque oder Utrillo irgendwie zu beeinträchtigen. . . .

Matisse tritt wohl überall entscheidend hervor. Er dominiert im Salon d'Automne. Die Qualitäten an Lebendigkeit und Kraft, die sein dort ausgestelltes Bild besitzt, sind hervorstechend. Doch weit entfernt, sich von dem großen Stücke zermalmen zu lassen, zeigen die zahlreichen Aussteller des Salons, daß der Einfluß, den Matisse auf die jungen Geister hatte, zu Ende ist.

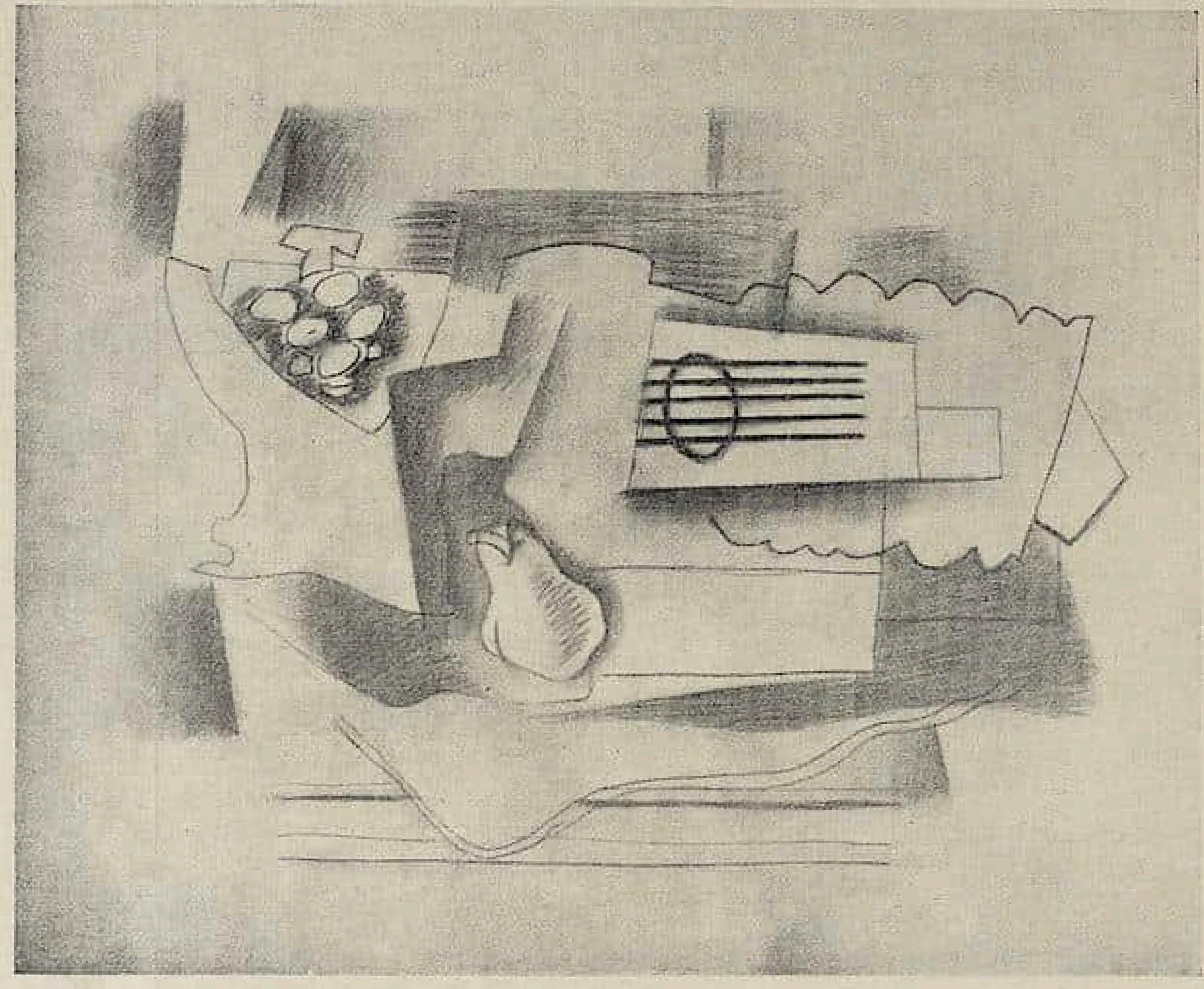
Dieser Salon, dessen künstlerisches Niveau sich aus der Sichtung durch eine Jury ergibt, bietet dem Kritiker nicht gerade volle Möglichkeit, die bestehenden Strömungen richtig zu bewerten. Er ist eher eine mondaine Vorführung, in der die Jünger der neuen Schule, sowohl die bereits berühmten als auch jene, deren Namen anfangen genannt zu werden, ihre Sommerproduktion zur Schau bringen.

Zweifellos gibt es in der Masse des hier Ausgestellten manches Stück von Bedeutung, allein dies berechtigt allenfalls nur zu einem interessanten Reporterbericht für eine Tages-



Georges Kars. Akt. Salon d'Automne 1920.

zeitung. Ich möchte mich daher darauf beschränken, auf einige Bilder hinzuweisen, die von den Kritikern Pariser Journale besonders hervorgehoben wurden und behalte mir vor, im nächsten Berichte über die Retrospektive Renoirs, in der die Werke zu sehen sind, die der verstorbene Meister im Laufe der letzten Jahre gemalt hat, einiges zu bemerken. Im „Petit Parisien" stellt Vanderpyl den großen Einfluß fest, den die Landschaften Vlamincks auf die Jungen haben — in der „Europe nouvelle" begeistert sich André Salmon für die Werke von Raul Dufys, er verherrlicht Othon Friesz als einen Meister überschäumenden Reichtums — nennt unter den Besten Dunoyer de Segonzac und André Lhote. Im „Figaro" wird Arsène Alexandre dem Effort der Jungen gerecht; im „Excelsior" spricht ihr Lob Vauxcelles; es trifft vor allem Utter, Favory, Simon Lévy, Gernez. Der Bericht J. E. Blanches steht noch aus. Ich begnüge mich für heute, den Saal der Catalonier besonders hervorzuheben, der uns zwei bis drei vielversprechende Talente entdecken läßt, und auf das Aktbild hinzuweisen, das Kars ausstellt und von dem Fels in der „Action" schreibt: „Der schönste Akt des Salons, zugleich zart und mächtig, der in seiner rührenden Sachlichkeit mehr als Beachtung ver-



Braque. Gitarre und Früchte. Galerie Simon.

dient — er rangiert als eines der besten Bilder unserer Epoche." Zum Schlusse möchte ich eine Stelle aus dem Feuilleton Thiebault Sissons im „Temps" zitieren, in dem er hauptsächlich van Dongen und Suzanne Valadon bespricht. Fast überflüssig ist es zu wiederholen, daß van Dongen wie immer die große Masse des Publikums anzieht, weniger zwar durch die Qualität seiner Kunst als durch sensationelle Effekte, mit denen er brilliert. In diesem Sinne wäre seine Ausstellung der Clou des Salons. Er stellt das Bildnis des bekannten Kommunistenführers Rappaport, dem er die Maske eines zynischen Philosophen gibt, zwischen zwei Bildnissen pikanter Schönheiten aus. Mit vollem Rechte beschäftigt sich Thiebault Sisson eingehend mit dem großen Bilde Suzanne Valadons. Es ist ein ernstes Stück, würdig neben einem Manet zu stehen. Er sagt darüber: „Man betrachte das bedeutsame Porträt einer Frau mit einem Kinde, das Mme Suzanne Valadon ausstellt. Degas erteilte ihr seinerzeit künstlerischen Rat. Sie bringt dem Meister heute gebührende Würdigung dar, indem sie in strenger Disziplin seiner Methode zur Geltung verhilft. In dieser Frau aus kleinem, ja bescheidenstem Bürgermilieu, die in schlichtem Sonntagsstaat in einem jener Fauteuils dasitzt, das mit den weitausladenden Seitenlehnen an des Bürgerkönigs Zeit Erinnerung weckt und an den Mangel jeglichen Geschmacks seiner Epoche, wird man gleichwohl den Respekt vor einer Tradition erkennen, die viele heute als abgetan erachten und der der kleine Mann von heute noch in voller Unbefangenheit gerechten Kult bewahrt. Diese Frau

da ist eine, die zu schaffen weiß und das Mädchen, das zu ihren Füßen spielt, wird in gleichem Geiste erzogen werden. Auch sie wird wie die Mutter still ihr Frauenlos tragen. Wie die Mutter wird sie ergebene Gattin und milde Mutter sein. — — — Alles in diesem Bilde ist strenge Konstruktion, alles Geschlossenheit, jedes Detail mit einer Präzision notiert, die sich dem Beschauer einprägt und ihm die Sensation ernstester, kräftigster, echtester Kunst gibt. — — — Man beachte das Spiel des Lichtes in seiner Exaktheit, wie Luft ohne alle Künstelei die Körper umgibt. Das Stoffmuster, das die Hauptfigur umrahmt, gibt den Reiz der wattigen Atmosphäre eines geschlossenen Raumes, die so schwer wiederzugeben ist, ohne deren Interpretation aber der Eindruck der Intimität nicht erreicht wäre. Das ist ein Stück alter Kunst in französischem Sinne, jener kräftigen gesunden Kunst eines Chardin, transponiert durch die Seele eines ganz Modernen — einer Seele, die noch im Überschäumen Meisterin ihrer selbst bleibt."

Suzanne Valadon. Porträt einer Frau mit einem Kinde.
Salon d'Automne.

Ich verlasse den Salon d'Automne und wende mich nach der Galerie Simon, die kürzlich erst eröffnet wurde. Hier erfreut man sich besonders an den Bildern von Braque, dessen nachhaltiger Erfolg im Salon d'Automne nur beweist, daß der Kubismus, der als Schule heute wohl erledigt ist, einer Persönlichkeit wie Braque — der befreit von allem Doktrinären einen vielversprechenden eigenen Weg betreten hat — zum Triumphe verholfen hat. In Erwartung dessen, was uns Derain von seiner Sommerkampagne bringen wird, ergötzt sich das Auge an seinen herrlichen Rötelzeichnungen und Pastellen, den begehrtesten Stücken heutiger Sammler.

Laurens und Manolo mit ihren erfindungsreichen Plastiken, Vlaminck mit seinen kräftig hingebauten Landschaften, Léger und Griz, die immer weiter nach klarer Ausdrucksform und eigenem Stil streben, machen die Galerie Simon zu einer der interessantesten für alle, die der modernen künstlerischen Bewegung folgen.

DER KUNSTSAMMLER

Von Sammelwesen und Kunstereignissen

Würzburg und Fulda / Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Wirkteppichmanufakturen im 18. Jahrhundert[1]

Mit 4 Abbildungen *Von H. GÖBEL*

Das Erstarken des fürstlichen Absolutismus, das Streben, dem alles überstrahlenden Hofe Ludwigs XIV. wenigstens in etwas nachzueifern, verlockten wohl die meisten deutschen Höfe zu einer Prunkentfaltung, die über den Rahmen der Leistungsfähigkeit der kleinen deutschen Machthaber weit hinausgeht. Die französische Staatsgewalt ist getragen von dem allein beherrschenden Gedanken, daß nur dem König die Verkörperung der nationalen Macht, die Repräsentation des Gesamtvolkes, nicht nur in politischen Dingen, sondern auch in allen Fragen künstlerischer und wissenschaftlicher Wertung zusteht. Wie sehr es selbstverständlich erscheint, daß es Pflicht des Monarchen ist, Kunst und Kunstgewerbe weitgehendst zu fördern, lehrt uns das Tagebuch des Herrn von Chantelou, das eine eingehende Schilderung der Tätigkeit und des Lebens des Cavaliere Bernini während seines Pariser Aufenthaltes im Jahre 1665 gibt. Der gefeierte Künstler besucht am 6. September die Staatsmanufaktur der Gobelins. Im Laufe der Unterhaltung stellt sich Bernini auf den gleichen Standpunkt wie sein Gönner, der allmächtige Staatsminister Colbert: „Ein Fürst von hohem Rang müsse solche Betriebe unterhalten, selbst wenn er keine persönliche Liebhaberei dafür hätte, weil nichts seinen Namen so weit in die Welt hinaustrage wie derartige Fabrikate." Das Bestreben, den Namen des Fürsten, des einzigen Repräsentanten seines Volkes, mit den Erzeugnissen von Kunst und Kunstgewerbe auf das Innigste zu verknüpfen, bringt der gesamten künstlerischen Entwicklung eine ungeahnte Förderung, die in ihren ersten Anfängen sich verhältnismäßig unabhängig von Fragen finanzieller Art ausleben durfte. Entsprechend bricht sich der Gedankengang in Deutschland Bahn. Es gibt kaum einen Hof, der nicht französische Künstler und Kunsthandwerker heranzieht, um die wie Pilze aus dem Boden schießenden landesherrlichen Bauten zu verschönern. Es gilt dies sowohl von Architektur und Malerei, wie namentlich auch von fast allen Zweigen des Kunstgewerbes. Außerordentlich begünstigt wird die Berufung französischer Künstler durch die Aufhebung des Ediktes von Nantes. Ein gewaltiger Strom von Emigranten ergießt sich nach der Schweiz, dem Rheinland, Brandenburg und Franken. Auch das protestantische Ausland, wie z. B. Dänemark, sucht die heimische Industrie durch die fremden Glaubensgenossen zu beleben. Zu dem Prunkbedürfnis der Fürsten, das den Boden vorbereitet und erhält, kommen als maßgebende Faktoren die damaligen sozialen Anschauungen. Der Dreißigjährige Krieg hat den meisten deutschen Staaten schwere, noch nicht vernarbte Wunden geschlagen, viele heimische Industrien sind zum Stillstand gekommen; unendlich viel Geld und Gut wandert in das glücklichere Ausland, um dort begehrte Artikel ein-

[1] Vgl. H. Göbel, Jacob und Moritz de Carmes, Frankenthaler Wirker im Dienste des Herzogs Christoph von Württemberg; Monatshefte für Kunstwissenschaft. August-September 1919.

Residenz zu Würzburg. Brüsseler Wirkteppich. Wappen der oberen Bordüre von Johann Thomas.
Aufnahme von Hofphotograph K. Gundermann, Würzburg.

zutauschen. Die deutschen Fürsten gehen von dem durchaus gesunden Standpunkte aus, möglichst wenig Waren aus der Fremde anzufordern, dagegen in reichstem Maße ausländische Handwerker und Künstler heranzuziehen, ihnen die Errichtung von Manufakturen und Fabriken durch Hergabe von Zuschüssen, Steuerfreiheit und zahlreichen sonstigen Vergünstigungen zu erleichtern. Mit glänzendem Beispiele geht Brandenburg voran, ihm folgt Hannover, Sachsen, Kurhessen, Bayreuth, Ansbach und viele andere deutsche Staaten, bis auf die winzigsten hinab. In allen diesen Bestrebungen liegt ein fast nervöser Eifer, sich gegenseitig den Rang abzulaufen, sich in Neueinrichtungen zu überbieten. Die Schatten sollten nicht lange auf sich warten lassen; fast die meisten Unternehmungen kränkeln nach kurzer Blütezeit, um dann ruhmlos zu verschwinden. Die Lebenskraft, diese, zumeist auf Herstellung von Luxuswaren beruhenden Anlagen zu unterhalten, fehlt: der ständige und reichlich bemessene fürstliche Zuschuß. Selbst in Frankreich konnte in Kriegsjahren die große Staatsmanufaktur der Gobelins nicht immer durchhalten; sie wurde allerdings, sobald sich irgendwie Mittel flüssig machen ließen, selbst unter erheblichen Opfern, wieder in Gang gebracht.

Als erschwerendes Moment kommt die Verständnislosigkeit, der kleinliche Geist, hinzu, der an manchen deutschen Höfen dem Kunsthandwerk entgegengebracht wird. Es fehlt die Tradition, die Achtung vor der künstlerischen Leistung, sofern es sich nicht gerade um Malerei oder Architektur handelt. So ist vielfach der Lebensgang der fremden Wirker in deutschen Landen ein Kreuzesweg; der Künstler reibt sich auf in Sorgen um das tägliche Brot. Jede Eigenart der Entfaltung wird gehindert, und nicht selten endet der Kunsthandwerker im Elend.

Ein charakteristisches Beispiel bietet die Teppichmanufaktur der Fürstbischöfe zu Würzburg. Schon Dr. Manfred Meyer gibt in seiner Geschichte der Wandteppichfabriken

des wittelsbachschen Fürstenhauses eine kurze Übersicht über deren Tätigkeit, ohne jedoch die Ausstrahlungen dieses Unternehmens näher zu berücksichtigen. Die Errichtung des Würzburger Ateliers hat seinen Ursprung in der Prachtliebe der Bischöfe aus dem Hause Schönborn; sie ist auf das engste mit der Erbauung des Würzburger und des Wernecker Schlosses verknüpft. Was ist selbstverständlicher, als die Ausschmückung der Räume mit reichen Hautelissen. In ausgedehntem Maße wurden die Erzeugnisse Brüssels, die Arbeiten eines Jan Francis van den Hecke und anderer aus Flandern bezogen und mit enormen Summen bezahlt. Noch jetzt erzählen uns die Folgen der Geschichte Alexanders und der vier Elemente im Residenzschlosse zu Würzburg von der Vollendung der Erzeugnisse der Hauptstadt Brabants. Die hohen Kosten der Beschaffung der Brüsseler Tapeten, die außer dem reinen Erwerbspreis noch zahlreiche Provisionen, Reisen usw. bedingen, führen den Fürstbischof, im Einklang mit den damaligen sozialen Leitmotiven, zur Errichtung einer eigenen Manufaktur.

Um 1720 tritt der „Tapetten-Würckher Johann Thomas“ in fürstbischöflichen Dienst. Der Meister ist Fläme oder ein Angehöriger der Manufaktur Aubusson. Zum mindesten läßt seine Sprache auf den Welschen schließen. Typisch ist die Unterschrift der Rechnungsbelege in seiner späteren Funktion als Hoftapissier und Burgvogt zu Fulda: „J. Thomas, bourfauque“ (Burgvogt). Thomas erhält zunächst tägliche Besoldung, sodann von 1721 einen Jahreslohn von 100 fl. nebst freier Kost und Wohnung, und vom Jahre 1723 ab 200 Reichstaler. Der Fürstbischof geht vor allem darauf hinaus, eine ständige Manufaktur zu schaffen, die dem Lande dauernden Nutzen bringen soll. Thomas ist verpflichtet, mindestens zwei Lehrjungen auszubilden. Für deren Unterhalt zahlt der Landesherr ein entsprechendes Kostgeld; ein Verfahren, das im übrigen allgemein bei Gründung derartiger Unternehmungen im Gebrauch ist. Thomas geht nur langsam und zögernd an seine neue Tätigkeit. Die zahlreichen Schreiben, deren Niederschlag sich noch in den Hofkammerprotokollen im Kreisarchiv Würzburg erhalten hat, bezwecken weniger die Förderung seiner Arbeiten; sie laufen vielmehr ständig auf Geldforderungen hinaus. Von den beiden ihm überwiesenen Jungen geht der eine bereits vor Ablauf der Lehrzeit in andere Dienste über; nur der zweite, der spätere Leiter der Manufaktur, Andreas Pirot, hält aus. Die einzige Arbeit, die Thomas in Würzburg fertigstellt, ist, abgesehen von der Instandsetzung alter Wirkteppiche, ein „Mariae bilt“, das in dem Protokoll von 1725 als „Mariae Heimsuchung“ bezeichnet wird, ein damals beliebtes Wirkmotiv. Das Urteil über des Meisters Werk ist nicht gerade freundlich. Die hochfürstliche Entschließung lautet: „Die bisherige arbeith des Tapetenwürckers Johann Thomas ist nit so beschaffen, daß er anlaß davon nehmen sollte, über die Ihme bewilligte 200 rthl. besoldung und kostgeld eine weithere gnad dermahlen zu begehren, wie dann auch keine Proben vorhanden, daß seine Lehrjungen etwas besonderes gelernet hatten, wird dahero derselbe für jetzt und mit seinem gesuch abgewiesen undt wird sich des fernere zeigen wann Er andere arbeith von mehrerem werth wird zu verfertigen bekommen und solle seine Jungen besser unterrichten.“ Oktober 1724 sucht Thomas sein Einkommen auf eine neue Basis zu stellen. Er schlägt vor, ihn stückweise für die zu liefernden Tapeten zu vergüten. Das Hochstift verlangt von ihm nähere Preisangaben; es ist ferner bereit ihm „noch fähige Jungen, so dem Hochstift obligat sein sollte“ in die Lehre zu geben, das heißt ihn durch Zuwendung von Kostgeld weitgehend zu unterstützen. Ende November des gleichen Jahres wird ihm die Ausbesserung von 100 m vorhandener Tapeten in Aussicht gestellt. Die Vergütung für das schon erwähnte nach Veitshöchheim gelieferte Marienbild wird auf 50 fl., das Kostgeld für seine zwei Lehrjungen auf 400 fl. festgesetzt. Das Entgegenkommen des Hochstiftes

Residenz zu Würzburg. Venezianisches Zimmer. Wirkteppich von A. Pirot.

ist nicht zu verkennen. Inzwischen hat jedoch Thomas bereits Verhandlungen mit dem bischöflichen Hofe zu Fulda angeknüpft, die sich am 2. März 1755 zu einem Vertrage verdichten, der ihm wesentlich günstigere Bedingungen wie die in Würzburg zusagt. Der Künstler wird auf zwei Jahre als Kammerdiener — die Bezeichnung besagt weniger ein Dienstverhältnis, sie entspricht etwa unserem Hoflieferantentitel — und als „Tapezierer" angestellt. Er erhält 300 Gulden jährliches Gehalt, 130 Gulden Kostgeld, 20 Gulden Hauszins und 4 Klafter Holz. Die freie Beköstigung wird nicht besonders erwähnt, dürfte aber nach der Art der sonstigen Verträge mit in den landesherrlichen Lasten enthalten sein. Die Vermittlung scheint von dem im freien Berufe tätigen Würzburger Tapissier „Monsieur Gilbert" ausgegangen zu sein. Vom 2. bis 5. Februar 1724 weilt der Wirker in Fulda. Er wohnt bei der Sonnenwirtin; seine Rechnung für Verpflegung erreicht eine respektable Höhe.

Der plötzliche Fortgang des Meisters Thomas verursacht dem Würzburger Hochstift nicht geringen Ärger. Am 12. März 1725 beschließt die Hofkammer kurzerhand für die Mariendarstellung nur 20 fl. zu zahlen; außerdem wird eine etwas verwickelte Abrechnung hinsichtlich des Kostgeldes der zwei Lehrjungen aufgemacht. Die nun entstehenden mehrjährigen Verhandlungen zwischen Würzburg und Fulda sind nur insofern von Interesse, als Thomas in einem Schreiben (1725) geltend macht, daß er außer der Instandsetzung von 20 zerrissenen und zerschnittenen Tapeten von den „13 gräntz zu der Historie Alexandri" bereits drei Stück fertiggestellt und keine Bezahlung er-

halten habe. Gemeint ist hiermit die im Würzburger Schloß noch vorhandene Brüsseler Folge der Taten Alexanders des Großen. Die Wappen in den oberen Bordüren dürften demnach als die einzigen noch erhaltenen Arbeiten des Meisters Thomas anzusehen sein. Die Bezeichnung „gräntz" auf die Bordüren selbst zu beziehen, ist nicht angängig, da diese zweifellos Brüsseler Arbeit und auch entsprechend signiert sind. Von dem Verbleib des Teppichs „Mariae Heimsuchung" ist nichts bekannt. Der Fortgang des Wirkers scheint, abgesehen von der zu geringen Besoldung, seinen Hauptgrund in einer starken Gekränktheit zu haben. Wie Thomas selbst schreibt, tritt er in Fuldaische Dienste, da er in Würzburg „zu so hohen gnaden nicht hat gelangen können". Die Wappen der Alexanderfolge, die zum Teil von der Hand des Thomas, zum Teil von der seines Schülers Pirot herrühren, sind technisch einwandfrei ausgeführt. Sie schließen sich ganz dem Charakter der Brüsseler Tapisserien an. Im übrigen ist es nicht verwunderlich, daß das Hoheitszeichen erst später eingewirkt ist. Die meisten deutschen Höfe bestellen ihre Wandteppiche nur in seltenen Fällen unmittelbar bei einem flämischen Meister. Die Folgen werden zumeist von Agenten aus zweiter oder dritter Hand zu etwas niedrigeren Preisen aufgekauft.

Das Hochstift sucht einen Ersatz für den abgewanderten Thomas und findet ihn in seinem Schüler Andreas Pirot. Es ist schwer zu entscheiden, ob es sich bei dem Künstler um einen eingesessenen Würzburger handelt, oder ob seine Eltern aus der Fremde zugezogen sind. Möglicherweise kommt als Vorfahre der 1636 im Frankenthaler Ratsprotokoll erwähnte Jacomin Pirot in Betracht. Nachforschungen in den einschlägigen Pfarr-Matrikeln der Dompfarrei Würzburg ergaben lediglich einen Chirurgen Michael Pirot, dem Ende 1781 eine Tochter Magdalene geboren wird. Kurz nach dem Ausscheiden des Meisters Thomas meldet sich am 3. August 1725 der Tapezierer Johann Andreas Klimpert für die frei gewordene Stelle. Seine Eingabe ist nicht ohne Interesse. Er führt in derselben aus, daß er seinerzeit vom Fürstbischof Johann Philipp von Schönborn kurz vor dessen Ableben, also 1673, auf sechs Jahre nach Paris zur weiteren Ausbildung gesandt und nach seiner Rückkunft zur Hoftapezierarbeit berufen sei „seithero auch obwohlen absepue salario allmöglichste Dienste getahn". Er bittet, ihn dauernd einzustellen und ihm ein „salarium" zuzulegen. Ein Bescheid auf die Eingabe ist nicht zu ermitteln. Es ist unklar, weshalb ein in Paris so lange Zeit ausgebildeter Wirker nicht in entsprechender Weise beschäftigt wird. Fast erweckt es den Anschein, als ob an Klimperts Name ein Makel haftet. Er wird lediglich zu einfachen Tapezierarbeiten herangezogen und noch bis Ende 1728 in den Protokollen der Hofkommer erwähnt.

Den entscheidenden Wendepunkt in des jungen Pirots Leben bringt seine Entsendung (1727) nach Brabant, d. h. nach Brüssel, um dort eine gründliche Lehrzeit durchzumachen. Geheimrat Fichtel zahlt ihm im Auftrage des Fürstbischofs ein Reisegeld von 50 Gulden rheinisch; zugleich legt Pirot das „Handgelöbnis ab, mit der deutlichen erclerung, daß er dergleichen Costen anwieder gegen das Hochfürstl. Hochstift zu verdienen gebunden sein solle und wolle".

Im Februar 1728 erwirkt Fichtel für seinen Schützling unter der gleichen Bedingung einen weiteren Zuschuß von 100 Gulden. Juni 1728 erhält Pirot durch Vermittlung der P. P. Societatis Jesu 9 Gulden rhein. ausgezahlt. Die Heimkunft Pirots erfolgt Ende 1728. Pirot werden zu den Heimreisekosten 50 fl. rhein. „per wexel nacher Brüssel" überwiesen. Am 13. November des gleichen Jahres ist Pirot in Würzburg angelangt; er bezieht in der neuen Residenz Quartier und Verpflegung. Der junge Künstler beginnt nunmehr seine Tätigkeit. Die fürstliche Hofkammer schärft ihm als sparsame Finanzbehörde vor allem ein, den alten Vorrat an Material recht gründlich durchzusehen und

vorsichtig zu verwenden. Man scheint auch in anderen Dingen eine etwas übel angebrachte Sparsamkeit Pirot gegenüber angewandt zu haben. Er beschwert sich 1730, daß er mit 24 Batzen wöchentlich nicht leben könne. Er habe einen Kaminschirm als Probe gewirkt und bitte ihn „seinen Vorfahren (Vorgängern) gleich zu halten". Die Hofkammer kommt zu dem Ergebnis, daß dem Wirker, unter Berücksichtigung der für seine Ausbildung gezahlten Summen, außer den 24 Batzen wöchentlich als Kostgeld höchstens 24 Reichstaler, 3 Malter Korn und 6 Eimer Wein jährlich zuzulegen seien. Eine erneute Eingabe Pirots, ihm wenigstens die Besoldung des Thomas zu bewilligen, wird 1731 unter dem Hinweis abgelehnt, daß er auf Staatskosten gelernt habe und außerdem lediglich an der Instandsetzung der alten Hautelissen arbeite. Sobald er neue Wirkereien zu fertigen bekomme, werde man ihn auch besser stellen. Pirot sucht den gestrengen Herren die Ausgaben etwas schmackhafter zu machen, indem er darauf hinweist, daß Zöglinge des Juliushospitals zweckmäßig in der Wirkerei ausgebildet werden könnten. Der Betrieb ließe sich sehr billig gestalten, da die Kinder mittags und abends im Spital essen, dort auch schlafen würden, und man so außerordentlich wohlfeile Hilfskräfte gewänne. Pirot scheint hiermit den richtigen Ton gefunden zu haben. Während bisher die fürstbischöflichen Reskripte von dem Gedanken ausgehen, neue Wirkteppiche nicht ohne weiteres in eigener Manufaktur herzustellen, „da mann Selbige mit viel geringerem aufwand durch paares geldt nach Belieben erkauffen kann", schlägt jetzt die Stimmung des Fürstbischofs um. Er lobt den jungen Meister „wegen seiner schönen Arbeit, und bishero bezeigten fleises" und ist damit einverstanden, daß Pirot im Jahre zwei neue Tapeten fertigt. Es wird ihm als Entlohnung ein jährlicher Sold von 100 fl. rhein. und freie Kost gewährt. Sämtliche Rohmaterialien zu den Wirkteppichen liefert das Hochstift, es stellt ferner vier Jungen als Lehrlinge zur Verfügung, für die täglich 3 Batzen Kostgeld entrichtet werden. Als Kartonist wird der Hofmaler Rudolf Biß (Bisse) angegeben, der die Patronen mit Hilfe seiner Schüler Johann Thalhofer und Anton Joseph Högler entwirft. Die Einpassung der Wirkereien in den vorgesehenen Räumen des Wernecker Schlosses macht später Schwierigkeiten. Es wird nötig, zwei Tapeten zu vergrößern. Auf Vorschlag des Architekten Balthasar Neumann wird der Bamberger Hofmaler J. J. Scheubel damit beauftragt. Pirot schickt 1745 die alten Kartons nach Bamberg, „damit sich der scheibel mit dem darahn mahlen darnach richten könne". Tatsächlich weist das noch im Nationalmuseum in München erhaltene eine Stück aus dem Wernecker Schloß eine Vergrößerung gegenüber dem ursprünglichen Karton auf. Das Büfett und die Vase neben der tafelnden Gesellschaft ist — allerdings kaum zum Vorteil der Gesamtwirkung — erheblich verlängert. Ein ähnliches Ergänzen findet bei der dritten, jetzt verschollenen Folge des Venetianischen Karnevals durch Scheubel statt. Es müssen also mindestens doppelte Kartons von Biß gemalt worden sein, wohl um ein rascheres gleichzeitiges Arbeiten der Pirotschen Manufaktur zu erreichen. Die Möglichkeit ist aber auch nicht von der Hand zu weisen, daß die Patronen zu den Wiener Wirkereien nicht unwesentliche Abweichungen enthielten, vielleicht sogar ein ganz neues Motiv behandelten.[1]

(Fortsetzung folgt.)

[1] Nach dem erst jetzt aufgefundenen Verzeichnis vom 14. März 1749 handelt es sich um die Folge der neun Museen, die aus zwei großen und fünf kleinen Stücken bestand.

Die Zeit und der Markt

Kunſtpolitik

Geſetzgebung und Kunſtpflege

Die Folgen einer kulturmordenden Luxusſteuer-Geſetzgebung, mit der der heilige Bureaukratius der freien deutſchen Republik nicht einmal ſein Meiſterſtück geſchaffen, die aber ſchon in früheren Verordnungen wie Ausfuhrgeſetz uſw. ihre würdigen Vorboten entſandte, treten jetzt unmittelbar zutage. Einige der beſten deutſchen Kunſtſalons in Berlin und in der Provinz gedenken mit dem 1. Januar ihren Ausſtellungsbetrieb zu ſchließen, weil die unſinnige Verfügung, die den Händler mit 15% Steuer bei Verkäufen belaſtet, den Künſtler ſchonenderweiſe dagegen bei direkten Verkäufen nunmehr von Abgaben freiläßt, mit notwendiger Konſequenz den Ruin ſämtlicher Unternehmen zur Folge haben muß, die bisher dem Verkauf von Kunſtwerken obgelegen haben. Den Schaden aber, der ſich nunmehr für Anſehen und Wertung deutſcher Kunſtkultur aus der mitgeteilten Tatſache ergibt, tragen in erſter Linie die Künſtler ſelbſt, in zweiter Linie das kunſtfreudige Publikum, das in ſeinen Ausſtellungsſalons immer noch die beſte Quelle zu innerer Erfriſchung fand. Wie lange wird die Geſetzgebung ſolcherweiſe noch ihr Narrenſpiel treiben können. Sind wir vollends ſo arm an ſchöpferiſchen Ideen geworden, daß man keine anderen Wege entdeckt, als die, die unſere geiſtige Verarmung zur unmittelbaren Folge haben müſſen.

Wie unerhört der Apparat unſerer geſetzgeberiſchen Maſchine auch ſonſt in gewiſſen Fällen gegen das vitalſte Intereſſe der deutſchen Kunſt verſtößt, ſchildert Hans Goltz im letzten Heft ſeines „Ararat" im Hinblick auf die von ihm für Paris vorbereitete Klee-Ausſtellung.

Auch dieſer Fall ſpricht Bände. Wie lange aber ſoll es in dieſem Stil noch weiter gehen? Wozu ſchließlich die ganze Reichskunſtwart-Farce, wenn ſchönen Worten keine entſcheidende Tat folgt? B.

Ausſtellungen

Holländiſche Ausſtellungen

Das „Stedelijk Muſeum" in Amſterdam hat dieſen Monat ſeine Räume für wechſelnde Ausſtellungen dem „Nederlandſche Kunſtkoopersbond" zur Verfügung geſtellt. Sechzehn holländiſche Firmen zeigen hier ihren Stock von modernen Gemälden. Intereſſant iſt dieſe Ausſtellung nur deshalb, weil man ſich daraus ein klares Bild machen kann, auf welchem Niveau ſich der Geſchmack des Durchſchnittsholländers bewegt. Ganze Reihen von Kühen, Enten, Bauerninterieurs Stadtanſichten, Blumenſtilleben marſchieren hier auf. Dieſe in endloſen Variationen wiederholten Motive läßt man ſich kaum noch gefallen, wenn ſie von den alten Meiſtern der Haager Schule gemalt worden ſind. Die Ausſtellung im „Stedelijk Muſeum" bringt aber nebenbei ſehr viel, das von dem rachitiſchen Nachwuchs dieſer Alten nach den auf den Akademien eingedrillten impreſſioniſtiſchen Rezepten zuſammengeſchmiert wurde. Darüber hinaus will das holländiſche Publikum anſcheinend nicht und folglich gebärdet ſich der Kunſthandel, der es an erſter Stelle auf ſeine materiellen Vorteile abgeſehen hat, ſo, als ob der Impreſſionismus und ſogar der verwäſſerte Abguß eines abgeſtandenen Impreſſionismus das Letzte und Höchſte wäre, was an Kunſt geſchaffen wurde und im Jahre 1920 noch geſchaffen werden kann.

Eine erfreuliche Ausnahme bilden die Firmen H. E. d'Audretſch-Haag, N. Eiſenlöffel-Amſterdam und J. H. de Bois-Haarlem, die wenigſtens den Mut zeigen zu P. Gauguin, Vincent van Gogh, W. Kandinſky, Odilon Redon, Toorop. Dieſe zum Teil nachimpreſſioniſtiſchen Kunſtwerke ſind aber in der Zahl ſo gering, daß ſie in dem Wuſt von Israels, Maris, Mauve, Mesdag und ihren abſolut unintereſſanten Epigonen verſchwinden.

Es wirkt tatſächlich erfriſchend, wenn man aus dieſen muffigen Räumen herauskommt und den Saal im „Stedelijk Muſeum" betritt, wo „La Section d'Or-Paris" die Wände mit ihren kubiſtiſchen und neokubiſtiſchen Farbenbrutalitäten vollgehängt hat. Die beſten franzöſiſchen Kubiſten wie Picaſſo, Braques, Léger ſind zwar nicht vertreten. Was einem geboten wird, ſind mit wenigen Ausnahmen Werke von Künſtlern zweiten und dritten Ranges, denen ſich zwei Holländer, Mondriaan und van Doesburg angeſchloſſen haben. Aber hier hat man wenigſtens das wohltuende Gefühl der endlichen Erlöſung aus einer verknöcherten und verſimpelten Vergangenheit. Unbeſchreiblich fein iſt ein weiblicher Torſo in gebranntem Ton von Archipenko. Vor dieſem Wunder von höchſter und heiligſter Weiblichkeit möchte man niederknien und beten. Dieſe kleine Skulptur iſt nicht nur weitaus das beſte Stück der Ausſtellung, ſondern eine der vorzüglichſten Leiſtungen der modernen Bildhauerei überhaupt. Die weiteren Mitglieder der Section d'or ſind: Angiboult, Buchet, Donas, Férat, Gleizes, Gontcharowa, Helleſen, Huszar,

Lambert, Larionow, Marcoussis, Survage, Villon und Wassiliew. Es erübrigt sich, die Ausstellung eingehender zu besprechen, da sie von Amsterdam nach Brüssel wandert und dann eine Tournee durch Deutschland machen wird.

Die Oktober-Ausstellung in „Arti et Amicitiae" ist wieder einmal von einer grenzenlosen Langeweile. Blutlose Kunst, die keinen Kontakt mehr hat mit dem Leben und mit unserer Zeit, und die folglich keine Kunst mehr ist. Nur-Malerei in der übelsten Bedeutung des Wortes. Aus dem Rahmen dieser Leichenkammer herausfallend sind nur Leo Gestel mit allerdings nur kunstgewerblich interessanten Blumenstilleben und Jan Sluyters mit einer reichlich plakatmäßigen Salome.

Die „Maatschappij voor beeldende kunsten" bringt für den Oktobermonat schlappes Werk von einem hochwollenden Symbolisten Dirk Ocker, sehr kultivierte Farbenspielereien von dem Kunstgewerbler Vosmaer und belanglose Holzschnitte von Ten Klooster.

Es wird wohl kaum eine vornehmere Kunsthandlung geben als die weltbekannte Firma Goudstikker in Amsterdam. Was sie in ihren Sälen in der Kalverstraat 73 in Amsterdam und zur Zeit in dem Ausstellungsgebäude Pulchri Studio, Lange Voorhout 15, Haag bringt, sind fast ohne Ausnahme Werke allerersten Ranges. Mit Durchschnittswaren oder gar Zweifelhaftem läßt sie sich überhaupt nicht ein. Dafür bürgen die durch langjährige Erfahrung erworbenen und geradezu erstaunlichen Kenntnisse und das verfeinerte Qualitätsgefühl der Inhaber. Aber auch in sonstiger Beziehung ist die Firma von einer aristokratischen Vornehmheit. Es kommt im neutralen Auslande so häufig vor, daß Kunsthandlungen, die vor dem Kriege an ihren deutschen Kunden Unsummen verdient haben, die ausgepowerten Deutschen jetzt mit derselben grotesken Reserviertheit behandeln, womit ein Parvenü seine verarmten Verwandten empfängt. Oder auch nicht empfängt. Wendet man sich als deutscher Kunstgelehrter studienhalber an die Amsterdamer Firma, so findet man bei ihr dieselbe Zuvorkommenheit wie bei den Kollegen an den holländischen Museen.

Die in Pulchri Studio ausgestellte Sammlung Goudstikker enthält wieder eine Kollektion holländischer Kunst von so hervorragender Qualität, daß man kaum glauben kann, daß das alles aus Privatbesitz zusammengebracht ist. Es sieht so aus, als ob die ersten Museen ihre besten Sachen für die Ausstellung eingesandt hätten.

Von der Ausstellung erschien ein Katalog, ein Prachtwerk in Quartformat mit 31 Lichtdrucktafeln. Durch kurzgefaßte Beschreibungen, Faksimiles der Signaturen, Maß-, Provenienz- und Literaturangaben bietet das Werk alles Wissenswerte und hat einen streng wissenschaftlichen Charakter. Die mit professoraler Heftigkeit vorgetragenen und durch ihre Aufdringlichkeit und Selbstlosigkeit (mit drei Fragezeichen) anwidernden Belehrungen einiger holländischen Firmen über die Klasse der zur Versteigerung kommenden Gegenstände, wie z. B. „tableau de grande importance et d'une extrême rareté", oder „tableau d'une beauté impressionante" sind hier selbstverständlich unterblieben. Das würde nicht zum Stile Goudstikker passen. Goudstikker hat andere Kundschaft.

Unter den frühen Gemälden sei besonders hervorgehoben eine aus Wiener Privatbesitz stammende Madonna von Dierick Bouts. Die Madonna ist in violettem Kleid mit rotem Mantel in Halbfigur dargestellt. Auf den Händen trägt sie das nackte Kind, das mit einem Perlenkollier spielt. Das Gemälde ist fabelhaft erhalten. Nur der Goldhintergrund hat etwas gelitten. Ein zweites primitives Gemälde ist ein dem Meister Carrand aus Brügge (Ende XV. Jahrh.) zugeschriebenes Triptychon. In der Mitte Maria mit dem Jesuskind in Begleitung von zwei heiligen Frauen. Im Hintergrund eine Gruppe von musizierenden Engeln und eine Burg. Der linke Flügel zeigt die Messe des hl. Gregor, der rechte Flügel den Stifter mit seinem Schutzheiligen, den hl. Ildephonsus. Die Außenflügel haben eine Darstellung der Verkündigung. Das Triptychon wird den Besuchern der Berliner Ausstellung des Kaiser-Friedrich-Museumsvereins im Jahre 1906 noch wohl in Erinnerung sein. Von Jacob Cornelisz van Amsterdam (1470–1533) ist ebenfalls ein Triptychon ausgestellt aus der Sammlung Sir William Bennet, London. Lukas Cranach ist mit dem Porträt der Herzogin Sybilla von Sachsen aus der Sammlung Suermondt, Aachen vertreten, das lange Zeit als Leihgabe im Provinzialmuseum in Breslau hing, Joachim Patinir mit zwei Werken: Heiliger Hieronymus in der Landschaft bzw. Heiliger, der Vögel mit Kirschen speist. Von Cornelis Matsys ist eine aus der Sammlung Hoogendijk stammende Grablegung vorhanden. Aus der ehemaligen Sammlung Aug. Zeiß, Berlin stammt das prachtvolle Porträt eines Mannes von Lucas van Leyden, aus der Sammlung Don José Dominguez das von Friedländer beschriebene Bild: Geburt Christi von Jan Provost. Von Rembrandt finden wir hier wieder den David vor Saul mit dem Kopf des Goliath, das lange Zeit als Leihgabe in der Alten Pinakothek in München war. Leider

ist Rembrandts „Heraklit und Demokrit“ nicht mit ausgestellt. Die Firma Goudstikker ist in Unterhandlung mit einem ausländischen Museum, das das hervorragende Werk voraussichtlich wohl erwerben wird. Es würde zu weit führen, die 133 Gemälde der Sammlung Goudstikker einzeln aufzuzählen. Es seien nur die Namen erwähnt von den alten holländischen Meistern, die mit besonders hervorragenden Werken in Pulchri Studio vertreten sind: Adriaen Brouwer (Raucher, abgebildet in Cicerone 1915, S. 212), Jan van de Cappelle, Pieter Claesz, Aelbert Cuyp, Govert Flinck, Jan van Goyen, Jan Hackaert, Meindert Hobbema, Pieter de Hoogh, Gabriël Metsu, Aert van der Neer, Jacob und Salomon van Ruysdael, Hercules Seghers, Jan Steen, David Teniers, Cornelis Troost, Cornelis van der Voort.

Im September fanden im Kunstgewerbemuseum in Haarlem zwei Ausstellungen zu gleicher Zeit statt: Negerkunst und — o Ironie des Schicksals — Tapetenmuster von Prof. Kleinhempel-Bremen. Wie gottserbärmlich erschienen die totstilisierten deutschen Geschmacksklüngeleien im Vergleich mit den spontanen, frischen Negerkunsterzeugnissen. Ob es daran liegt, daß die armen Neger keine Kunstgewerbeschulen und keine Kunstprofessoren haben? Dann wird es bei uns auch erst dann besser werden, wenn wir mit dem alten Kunst- und Kulturplunder gründlich aufräumen und den Mut haben, wieder so ein ganz klein bißchen zu ver„negern“. bt.

Ausstellung der Dresdner Sezession
(Oktober-November bei Arnold in Dresden)

Die Dresdner Sezession von 1919 ist an sich nicht stark genug, um allein zu repräsentieren; zumal nach dem mehr oder weniger eklatanten Ausscheiden von Felix Müller, Otto Schubert und Böckstiegel: was man wieder durch Zuwahl der Plastiker Eugen Hoffmann und Godenschweg aufgewogen hat. Auf jeden Fall aber hat man Dresdner auswärtige Gäste zur dritten Gesamtausstellung der „Gruppe 1919“ eingeladen, die diesmal bei Arnold und nicht mehr bei Richter stattfand. Welche Gäste nun erschienen sind und was man von ihnen und von den Mitgliedern der Gruppe selbst sieht und nicht sieht, und all das Hin und Herrumoren rundum zeigt, daß die Dinge stark im Flusse sind und sich ständig verändern: was symptomatisch ist für unser gesamtes Kunstleben und die äußerst fragliche Lage unserer Kultur schlechthin. Natürlich spielen auch äußerliche Umstände wie Transportschwierigkeiten, die Unzahl anderer Ausstellungen und sonstiges Versagen einzelner eine große Rolle; so daß man sich billig verwundern darf, daß überhaupt eine so stattliche und besuchenswerte Schau und Übersicht über einen großen Teil deutschen Kunstschaffens hier zusammengekommen ist, die von Grosz und Dix bis zu Pechstein und Eberz reicht. Prinzipiell ist aber doch folgendes als Idealwunsch auszusprechen.

Die Sezession enthält zwar keineswegs alle radikalen Elemente der Dresdner Künstlerschaft; Namen wie W. Jacob, Wilh. Rudolph, die Plastiker Maskos und Chr. Voll fehlen noch, von Kokoschka zu schweigen, der sich keiner Gruppe anschließen mag. Aber sie enthält doch die wesentlichsten Elemente der heutigen Entwicklung: abstrakten Expressionismus in Lasar Segall und Mitschke-Collande, lyrischen in Otto Lange und Heckrott, naturalistisch-dadaistischen in Otto Dix, nur der reine Kubismus fehlt. Will eine solche Gruppe sich ergänzen und einen Überblick über das heutige Schaffen in Deutschland geben — meinetwegen mit Ausschluß des „linken“ kubistischen Flügels, den man im Frühjahr vorzuführen gedenkt — so wäre das Wünschenswerte eine möglichst gleichmäßige Verteilung der Plätze an die verschiedenen Ausdrucksarten. Vor allem müßte der sehr bemerkenswerte Naturalismus an dadaistischer Richtung vertreten sein: ein frühes Bild von G. Grosz, der „Abenteurer“, ist kein rechter Ersatz dafür, und ebenso der Flügel von malerischer Tradition: aber es fehlen Nolde sowie erstaunlicherweise sogar Kokoschka, und ein Cellospieler von Nauen, ein großes, sehr starkes Phantasiebild von W. Jacob sind die einzigen Repräsentanten der Art. Immerhin, es bleibt Eindrucksvolles genug übrig; und Dresden hat seinen Ruf gewahrt, man kann sagen, daß diese späteste der Gesamtausstellungen des Jahres sich ganz gut neben den besten Vorgängern in Düsseldorf und Darmstadt sehen lassen kann. Hauptnachdruck liegt natürlich auf den Mitgliedern der Gruppe, deren bedeutendste mit wenigen aber treffenden Werken gut repräsentieren: L. Segall mit seinen tragischen Figurenbildern von übernatürlicher Herkunft, Otto Dix mit grausamen Zeitbildern, die eine sehr besondere und schlagkräftige Abart des Positivismus darstellen: „Barrikade“, „Skatspieler“, „Bettler“, die alle Scheußlichkeiten von Blut, Elend, Prothesen-Existenz mit greller Unmittelbarkeit bis zu aufgeklebten Details in größte Sinnennähe rücken. Man müßte über diese Erscheinung, eine der merkwürdigsten unserer Zeit und die stärkste auf der Ausstellung, sich des weiteren verbreiten können, als der Raum hier zuläßt. — Von den ihm am nächsten stehenden ist Grosz mit dem erwähnten, bedeutenden, ja überzeit-

lichen „Abenteurer", Davringhausen mit einem ganz unheimlichen „Träumer" voll des Geistes von Poe und A. Lamm, Schwitters unzureichend mit ein paar geklebten Nettigkeiten vertreten.

Von den anderen Mitgliedern der Gruppe spricht sich deutlich nur C. v. Mitschke-Collande mit Gemälden aus, die einen erfreulichen Fortschritt an Klarheit und Geistigkeit bekunden, und die radikalen jungen Plastiker Eugen Hoffmann, Godenschweg und Christoph Voll, die zu den zweifellosen Hoffnungen der Dresdner Kunst gehören und deren geballtes Figürliche den neuen Geist der Plastik Archipenkos angehört; die erstaunlich männlich empfindende Gela Foerster schließt sich jenen an: alle tragen den Fortschritt in ihren letzten Werken. Otto Lange und Heckrott sandten neue Aquarelle voll fröhlicher Naivität und Farbenschönheit.

„Brücke", die als Bahnbrecherin neuer Gesinnung in ihrer Heimatstadt Dresden besondere Verehrung genießt, war mit wenigen und zufällig zusammengekommenen Bildern von Schmidt-Rottluff, Heckel und Pechstein angedeutet; die Kubisten durch Feininger, die Münchner durch Klee (mit schönen Ölgemälden), Reichel, Kars, Campendonk, Bloch und Eberz; das Rheinland mit einigen feinen Bildchen des gefallenen Macke, mit Nauen und L. Mense (recht gut); Jawlensky, den man anscheinend zu den Münchnern zählt, mit einer etwas zu großen Kollektion. Und schließlich fehlte auch nicht der problematische Morgner, dessen wilde Kraft noch nicht ihr Ziel gefunden hatte, als der Krieg ihn hinraffte. Paul F. Schmidt.

Berlin

Die Berliner Sezession hat ihre 39. Ausstellung eröffnet. Lovis Corinth weihte sie mit einigen launischen Worten ein, in denen er davon sprach, daß er und seine Gruppe nicht an den heute üblichen Streiks teilnähme, vielmehr trotz der hohen Materialpreise und der durch die Gesetzgebung erschwerte Verkaufsmöglichkeit unentwegt weiter schaffe. Eine merkwürdige Ruhe und wohltuende Ausgeglichenheit ist in die Räume der Sezession eingezogen, die allerdings verschieden beurteilt werden kann. Um mit den Jüngeren, den bisherigen Stürmern, zu beginnen: haben sie sich schon so weit gefestigt oder sind sie des Vorwärtsdrängens müde geworden? Krauskopf und Kohlhoff haben eine viel ruhigere Basis gefunden, es ist etwas Lyrisches in ihren Bildern, das sie inhaltsvoller, seelenhafter gestaltet. Besonders Krauskopf hat seine gar zu wilde Art aufgegeben und findet sich in landschaftlichen Motiven immer mehr. Als einen besonderen Gewinn der Ausstellung möchte ich die Gemälde von Jakob Steinhardt betrachten, über dessen graphisches Werk wir erst vor kurzem berichteten. Bisher war der Künstler nur mit kleineren Bildern vertreten; diesmal aber zeigen seine Kompositionen die Kraft einer starken Persönlichkeit von tiefem Seelengehalt und künstlerischer Konzentration, wie es auch seine Holzschnitte verraten. Der Münchener Josef Eberz dürfte wohl in Berlin mehr Beachtung finden; er bildet mit Harry Deierling die koloristisch interessanteste Note des letzten Kabinetts. Dort lernen wir auch Friedrich Wilhelm Ritter erstmalig in zwei größeren Ölbildern kennen. Der Rummelplatz ist zu sehr konstruiert und „studiert", ihm haftet noch zu viel vom Schweiße der Arbeit an; die Fabrik hingegen ist großzügiger und auch in der Farbengebung geschlossener. Gegenüber der gar zu großen Gleichmäßigkeit der letzten Jahre wirkt Eugen Spiro frischer und farbenfreudiger; auch Ernst Opplers Interieur hat eine erfreuliche Lebendigkeit in der Lichtführung. Dasselbe wäre von Josef Oppenheimers Porträt des Verlegers Julius Bard zu sagen. In unserer Besprechung der vorigen Ausstellung der Berliner Sezession wiesen wir auf den Romantikerstil einiger Künstler hin; diesmal tritt diese romantische Ära noch positiver in die Erscheinung: Klaus Richter wirkt in dem Porträt Wolfgang Zellers größer als in der Kreuzabnahme, deren Format seine minutiöse Kunst doch nicht ganz zu bändigen weiß; wir schätzen ihn mehr in seinen graphischen Arbeiten und in kleineren Kompositionen, die ein gewisses Maß nicht übersteigen dürfen. Spielerisch erscheint Erich Büttner, dessen Romantisieren etwas Peinliches und Kleinliches hat; er kommt nicht recht über den Bilderbogenstil hinaus, wenn er auch, wie in dem mit dem wunderlichen Titel „Das Fest des Neuen Besen" benannten Bilde gar geheimnisvoll tut. Da bleibe ich schon lieber bei den Idyllen Erich Simons, dem man gerne in sein Traum- und Spießerland folgt. Doch in diesem Kabinett zieht uns besonders Harold Bengen mit seinen eigenartigen Tierdarstellungen an. Es ist seelisches Erleben und Empfinden, das sich hier eigenartig und mit gewisser Kraft dokumentiert; wohl Nachklänge des Krieges, die den Künstler zu den von Grauen durchtränkten Pferdebildern veranlaßt haben. Er versetzt sich in die Psyche dieser Geschundenen und stumm Leidenden und wird zum Fürsprech ihrer Qual. Jaeckels theosophischer Geistes- und Vorstellungswelt vermag ich nicht gerecht zu werden. Ich halte es für vorschnell, heute bereits den Stab über sein Künstlertum zu brechen. Viel-

leicht befindet er sich in einer Übergangsperiode, die ihn sich wiederfinden läßt. Warten wir erst sein angekündigtes großes Bibelwerk ab, ehe wir wieder von ihm sprechen, seine „Kosmische Liebe“ vermag uns nichts zu sagen.

Heckendorf hat diesmal Besonderes nicht zu sagen, Grigoriew, der vor Jahresfrist begeistert aufgenommene Russe, versagt, Ernst Fritsch findet sich allmählich in einheitlicherem Farbenvortrag, Waske verschwimmt in nichtssagenden großen Formaten. Corinth und Lesser Ury sind die Klassiker der Berliner Sezession, Ury, der immer aufs neue in Erstaunen setzende Virtuos, dessen Straßenszenen, so oft sie auch auf den Ausstellungen erscheinen mögen, immer wieder bewundert und — was ausdrücklich betont sei — zu stets steigenden Preisen sofort gekauft werden, Corinth, der unermüdliche und unerschöpfliche Meister mit jugendlicher Kraft, der wie kein anderer Künstler seiner Jahre mit den Jüngeren Schritt hält und ihnen Führer und Lehrer bleibt. Bei ihm nimmt man auch die Entgleisungen gerne hin, die nur sein rastloses Suchen beweisen. So hätte man gerne das gar zu derbe, in den Farbenkontrasten harte Porträt der Henny Porten gemißt und würde bei dem Stilleben mit Kind lieber das Stilleben ohne das Kind sehen. Während manche seiner Werke den Eindruck erwecken, als könne er kompositionelle Bindung nicht mehr straff genug zusammenhalten, wirkt er in anderen wieder so selbstsicher, daß man es kaum für möglich halten sollte, daß derartig divergierende Werke fast der gleichen Zeit ihre Entstehung verdanken. Die Chrysanthemen zeigen den starken, jugendfrischen Corinth, der Zentaur und die Bacchantin den lebensfrohen Meister, dessen neun Gemälde auch auf dieser Ausstellung das Interessanteste sind.

Bei Karl Nicolai stellt wiederum Wilhelm Schmid eine Kollektion von 24 Gemälden aus.

Der Verlag Friedrich Dehne, Leipzig, über dessen graphische Publikationen wir bereits früher ausführlich berichteten, stellt sich zum ersten Male in einer Gesamtschau bei Werkmeister und in den Schaufenstern von Amelang dem Berliner Publikum vor.

Nach der großen graphischen Gesamtkunstschau seiner Mitglieder, die eine imposante Übersicht über die Geschichte und die derzeitige künstlerische Bedeutung des Sturm ermöglichte, zeigt der Salon Herwarth Waldens im November zahlreiche Werke von Albert Gleizes, der neben Braque der wichtigste Führer des französischen Kubismus ist, ferner von Johannes Molzahn, der an dieser Stelle demnächst in einem eigenen Beitrag ausführlich gewürdigt werden soll und von dem Pariser Jacques Villon, der zum erstenmal mit einer größeren Kollektion vor das deutsche Publikum tritt. Über die Ausstellung selbst wird noch zu sprechen sein. K. Sch.

Elberfeld

Vor einiger Zeit eröffnete Max Lohmann in Elberfeld einen Kunstsalon vornehmen Stils. Im vergangenen Sommer planvoll und geschickt erweitert, ist das Lohmannhaus nun zu einem bestimmenden Faktor im Kunstleben des Wuppertals geworden. Durch Verlegung der Wanderausstellungen, der Vorträge des Museumsvereins und der Werkschau der Bergischen Kunstgenossenschaft aus den Räumen des Museums hierher hat der Leiter des Museums, Prof. Dr. Fries, mehr Ellbogenfreiheit für seine Tätigkeit bekommen, die sich augenblicklich in der langerwarteten Herausgabe eines Katalogs der Elberfelder Sammlung kund tut. Mit einer Ausstellung wertvoller Gemälde aus Elberfelder Privatbesitz hat das Lohmannhaus jetzt seine neuen Räume geöffnet. Man sieht an dieser Bildschau, wieviel kostbares Gut in den Häusern des kunstliebenden Elberfelder Bürgertums sich befindet. Von frühen altdeutschen und altholländischen Meistern an, unter denen Namen wie de Vos, Bega, van Goyen, Brouwer notiert seien, kann man die Entwicklung der Malerei an charakteristischen Stücken bis zu den markantesten Vertretern des Expressionismus, wie Marc, Heckel, Kokoschka, Jawlenski u. a., verfolgen. Die Ausstellung erregt Interesse weit über das bergische Land hinaus. C. R. Sch.

Hannover

Die Kestner-Gesellschaft hat soeben eine große Nachlaßausstellung von Wilhelm Lehmbruck eröffnet, die sich an dieser Stelle in den vornehm abgestimmten Räumen des schönen Hauses an der Königstraße wie eine letzte stille Huldigung vor dem Werk eines großen deutschen Plastikers ausnimmt, dessen Schaffen — wie sein Leben selbst — Fragment geblieben ist. Vieles von dem, was hier zu letzter überzeugender Geschlossenheit vereinigt ist, war im vergangenen Sommer sowohl in Darmstadt wie in Düsseldorf zu sehen. Aber ehrliche Kritik muß heute gestehen, daß, so imposant auch einige wenige Arbeiten dieses Schöpfers aus dem Gesamtwerk jenes Jahrzehnts hervortreten, in dem der Begriff Lehmbruck langsam in denjenigen neugotischer Sehnsucht überging, vieles nicht eben hoch über einem guten akademischen Niveau hinausragt und daß dieser Künstler wohl ein prachtvoller Plastiker im Gefühl, aber nie ein Bildhauer gewesen ist. Sein Werk war — im ganzen ge-

sehen — mehr erster Ansatz zu einem Neuen hin als Erfüllung, mehr reflektiv empfangen als intuitiv geboren. So sehr wir das, was über der Zeiten Vergänglichkeit steht, mit Recht in seinem Schaffen bewundern, so sehr bringt uns jede einseitige Überschätzung in Gefahr, wesentlichere Dinge dieser Zeit auf Kosten des einen zu verkennen.

Die neue Galerie von Garvens, deren Initiative vielverheißend das Kunstleben Hannovers erfrischt, zeigt in einer leider nur kurz bemessenen Ausstellung im Schmuck des Chrysanthemum prachtvolles altes China-Porzellan und japanische Holzschnitte. Dazu Graphik von James Ensor. B.

Wiesbaden

In der Galerie Banger ist eine große Kollektion Graphik von Kokoschka, Felix Müller, Heckel, Nolde u. a. ausgestellt. Darunter auch ein neuer Name, C. Th. Protgen, München, mit einer auch als Mappe erschienenen Folge von Lithographien „Aus meiner Gefangenschaft", Blättern von hoher Schönheit, aus denen ein originell geprägter Stil von außerordentlich rhythmischer Schwungkraft spricht. — Die Ausstellungen von Gemälden und Zeichnungen von Olaf Christiansen, dem Sohn Hans Christiansens, verdient ebenfalls Beachtung. Der junge Künstler steht noch im Kampf mit sich und seinem Stoff; doch zeigen besonders die Bildnisstudien ein starkes Erfassen des Wesentlichen im psychologischen Moment. ch.

Von Künstlern und Gelehrten

Prof. Dr. F. Bock, ehemals an der Akademie in Posen, ist als Nachfolger Schubrings als Dozent für Formenlehre an die technische Hochschule Berlin berufen worden. — Die technische Hochschule in Aachen hat Prof. Hoelzel und den Architekten Prof. Karl Bonatz-Stuttgart, ferner den Fabrikanten Peter Bruckmann-Heilbronn in Anerkennung ihrer Verdienste um das deutsche Kunstgewerbe zu Ehrendoktoren ernannt. — Der Maler Karl Hofer wurde als ordentlicher Lehrer für Malerei an die Berliner Kunstakademie berufen. — Den Vorsitz der Kestner-Gesellschaft in Hannover, deren Verdienste um die Pflege der modernen Kunst bekannt sind, hat der Herausgeber dieser Zeitschrift Prof. Georg Biermann übernommen. Außer ihm wurden neu in den Vorstand gewählt: Prof. Ernst Vetterlein von der technischen Hochschule Hannover als stellvertr. Vorsitzender und der junge Sammler Fritz Beindorff jr. als Schriftführer. — Der Maler Kay H. Nebel, bisher in Darmstadt tätig und Mitglied der Darmstädter Sezession, wurde als Lehrer an die Kunstakademie in Kassel berufen. — Der Maler Walter Georg Rößner, Mitglied der Berliner Sezession, wurde zum Lehrer an der Berliner staatlichen Kunstschule ernannt. — Prof. Heinrich Tessenow hat den Ruf als Nachfolger Poelzigs an die Architekturklasse der Dresdener Kunstakademie angenommen. — Van Riemsdijk, der erste Direktor des „Rijksmuseums" in Amsterdam, der kürzlich seinen 70. Geburtstag feierte, hat seine Entlassung eingereicht.

Veränderungen an den Münchener Museen

Vom 1. August ab wurde das Armeemuseum in München dem bayrischen Kultusministerium unterstellt. Mit der Wahrnehmung der Geschäfte der Direktion wurde der Direktor des Nationalmuseums, Prof. Dr. Ph. M. Halm betraut, dem der Titel eines Generaldirektors verliehen wurde. Zu Hauptkonservatoren am Armeemuseum wurde Oberst a. D. Julius Muxel und Kunsthistoriker und Hauptmann a. D. Dr. Hans Stöcklein ernannt, zum Konservator Major a. D. Josef Hofmann. Am Nationalmuseum wurde vom 1. November ab an Stelle von Dr. Hans Buchheit, der nach Stuttgart berufen wurde, Konservator Dr. Georg Lill zum Hauptkonservator befördert, Konservator Dr. Johannes Jacobs erhielt Titel und Rang eines Hauptkonservators. Der Assistent an der Graphischen Sammlung Dr. Rudolf Berliner wurde zum Konservator am Nationalmuseum ernannt. Der Konservator am Nationalmuseum Dr. Max Hauttmann hat sich an der Münchener Universität mit der Arbeit: „Geschichte der kirchlichen Baukunst in Bayern, Franken und Schwaben von 1550—1800" habilitiert.

Neue Graphik

Stecherkunst der Werkgemeinschaft Worpswede

Die graphischen Künste, die einst bei uns durch großer Meister Hände zu Ehr' und Ansehen gelangt, mußten sich lange Zeit eine stiefmütterliche Behandlung in ihrer Urheimat gefallen lassen. Seit einem Menschenalter aber ungefähr sind sie aufs neue erblüht und sind nunmehr wieder in den Vordergrund des Interesses getreten. Die jüngste dieser Künste, die Lithographie, wird heute am meisten geübt; sie erfreut sich neben der Radierung der besonderen Gunst bei Künstlern wie Publikum. Den Holzschnitt hat die moderne Kunst zu ihrem Favoriten erklärt; er ist die Technik, die dem mo-

dernen Formempfinden am meiſten entſpricht, und hat es wohl in den letzten Jahren zu den bedeutendſten Leiſtungen gebracht. Was aber einſt das Streben und Mühen der alten Meiſter war, die gediegene Handwerklichkeit, hat ſich mehr und mehr verflüchtigt. Und damit iſt eine Technik ganz in Vergeſſenheit geraten, die eigentlich der Ausgangspunkt aller graphiſchen Kunſt bildete: die Stecherkunſt. — Nunmehr hat ſich in dem ſtillen Worpswede, deſſen Abgeſchiedenheit ſo recht dazu geeignet iſt, eine ganz auf ſich ſelbſt eingeſtellte Schulung heranzubilden, eine Werkgemeinſchaft gebildet, die ſich die Pflege der ſeit langem brachliegenden Stecherkunſt zur Aufgabe gemacht hat. Sie veröffentlicht ſoeben ihr erſtes Werk „Adam und Eva", mit Stichen von C. E. Uphoff und einer von L. Tügel entworfenen Schrift. Uphoff, der leitende Künſtler des neuen Unternehmens, gibt hier eine Probe ſeines Könnens und zeigt die Wege, die die alte Technik im Dienſte des modernen Schaffensgeiſtes zu gehen imſtande iſt. Die erzielte Modulationsmöglichkeit des Schwarz und Weiß iſt erſtaunlich; die Klarheit der Linienführung und die exakte, nur im Stiche zu erreichende Feinheit bis in die kleinſten Einzelheiten erhöht die Monumentalität der Blätter, die in ihrer ſorgſamen Ausführung dazu angetan ſcheinen, der Buchkunſt neue Anregungen zu künſtleriſcher Ausgeſtaltung zu geben. Tügels Schrift, dem Geſamtſtile des Werkes gut angepaßt, iſt noch nicht ganz klar durchgebildet und bedürfte noch einiger kleiner Korrekturen. Als erſtes Werk aber bedeutet dieſe Publikation der Werkgemeinſchaft Worpswede einen bedeutenden und verheißungsvollen Anfang. K. S.

Deutſche Graphiker der Gegenwart

heißt ein von Kurt Pfiſter verfaßtes Werk, das in den nächſten Wochen bei Klinkhardt & Biermann in Leipzig erſcheint. Für dieſes ſtattliche Buch in Quart haben die beſten deutſchen Graphiker Originalarbeiten geſchaffen. So vereinigt der Band u. a. neue Lithographien von Lovis Corinth, Liebermann, Käthe Kollwitz, Auguſt Gaul, Paul Klee, Pechſtein, Schmidt-Rottluff, Meidner u. a. m., insgeſamt 15 Originalſteinzeichnungen, 8 Holzſchnitte und zahlreiche Radierungen. Den Einbandentwurf fertigte R. Seewald. Der numerierten Vorzugsausgabe in Halbleder iſt eine ſignierte Originalradierung von Max Beckmann beigegeben. (Preis M. 160.—. Die Vorzugsausgabe M. 500.—.) Pfiſters ſcharf geprägter Text gibt einen vorzüglichen Querſchnitt durch die deutſche Graphik der Gegenwart.

Verſchiedenes

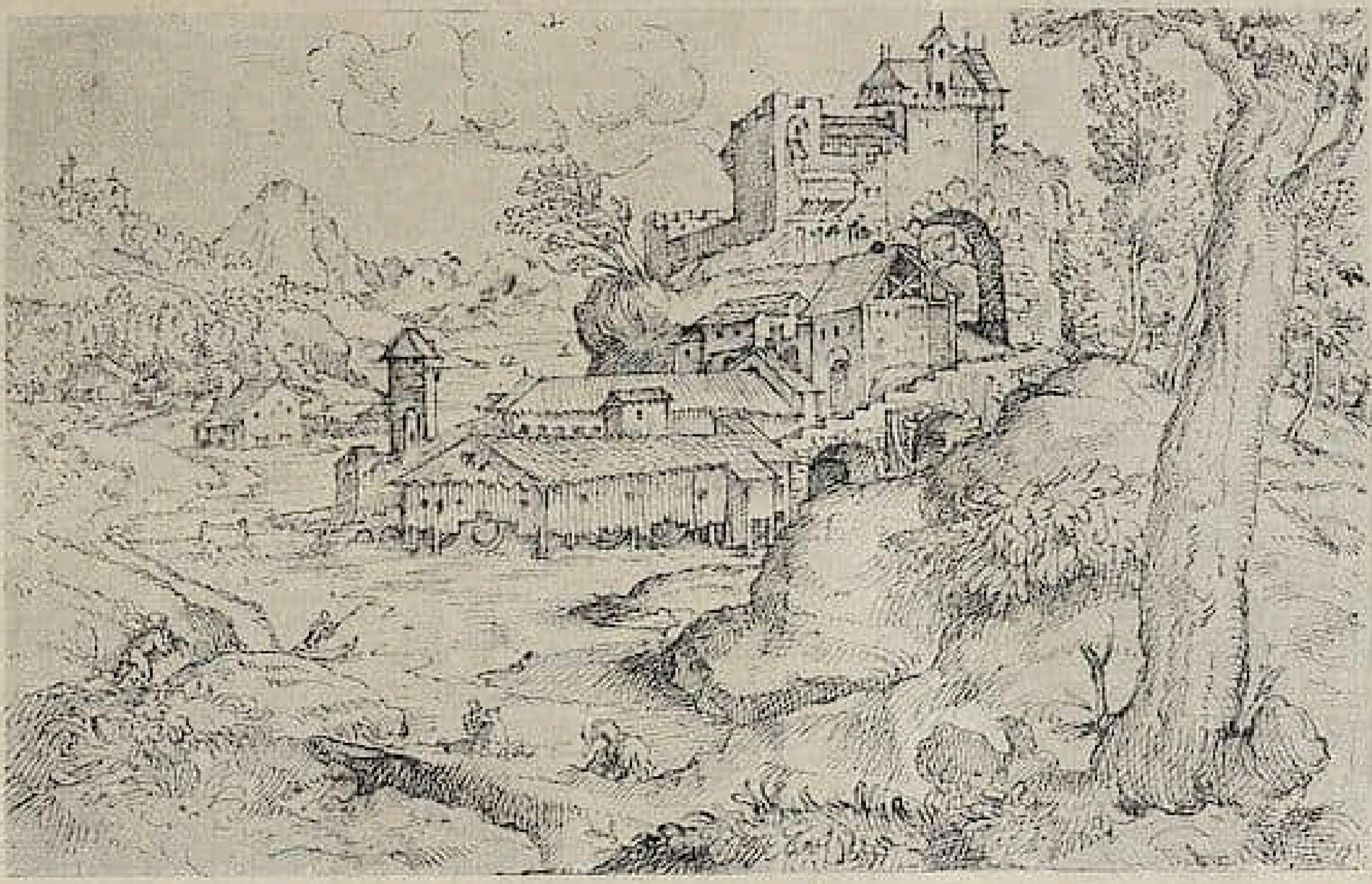
Diebſtahl

Aus dem Muſeum Ferdinandeum in Innsbruck wurde am 15. Oktober ein Porträt einer Dame mit Spitzenkragen, Öl auf Holz, 47 : 54 cm, dem van Dyck zugeſchrieben, geſtohlen.

Zweckdienliche Nachrichten erbittet das Tiroler Landesmuſeum Innsbruck.

Krefeld

In Krefeld hat ſich unter dem Namen Verein „Neue Kunſt" e. V. eine Vereinigung von Kunſtfreunden, Künſtlern und Gönnern gebildet, die ſich die Förderung zeitgenöſſiſcher Kunſt zur Aufgabe ſtellt. Damit wird der Verſuch gemacht, eine im Krefelder Kunſtleben ſchon längſt ſchmerzlich empfundene Lücke auszufüllen. Denn während hier zeitgenöſſiſche Muſik dank einer zielbewußten und umſichtigen Arbeit eine geneigte Zuhörerſchaft findet, iſt die Fühlung mit dem zeitgenöſſiſchen Kunſtſtreben, wie es in Malerei und Plaſtik zutage tritt, ſeit dem Scheiden Thorn Prikkers vollſtändig verloren gegangen. Werke neuen Kunſtſtrebens wurden von Muſeumsausſtellungen faſt ganz ausgeſchloſſen und der Ankauf des „Londoner Parlamentsgebäudes" von Cl. Monet war das „Extremſte", was man ſich zu leiſten wagte. Jetzt will der Verein „Neue Kunſt" durch Ausſtellungen, Führungen, Vorträgen, Beratung bei Ankäufen und Vermittlung von Aufträgen der neuen Kunſt Pionierdienſte leiſten. Der Auftakt durch eine Ausſtellung von Gemälden, graphiſchen und plaſtiſchen Arbeiten im Kaiſer-Wilhelm-Muſeum iſt wirklich verheißungsvoll. Es gelang dem Verein, neben Werken franzöſiſcher Meiſter — van Gogh, Cézanne, Braque, Derain, Picaſſo — einige charakteriſtiſche Werke deutſcher Malerei zum größten Teil aus Privatbeſitz herbeizuſchaffen. So iſt Rohlfs ganz ausgezeichnet vertreten, Heckel mit einem innerhalb ſeiner Entwicklung ſehr intereſſanten Strandbild, Hodler mit zwei frühen Bildern, Paula Moderſohn-Becker mit einem feinen Kinderköpfchen und der Märchenprinzeſſin, Lehmbruck [mit einer Menge Radierungen und einigen Plaſtiken uſw. Herr Dr. Hartlaub, Mannheim, hielt anläſſig der Eröffnung der Ausſtellung einen Vortrag über Vincent van Gogh. Inwieweit ſich der Verein auch der neuzeitlichen Literatur zuwenden wird, wird eine Sache der Praxis ſein, Vorträge und Dichterabende ſind vorgeſehen. Der Jahresbeitrag iſt auf M. 20.— feſtgeſetzt, dafür ſoll den Mitgliedern jährlich eine graphiſche Arbeit zugeſtellt werden.



Domenico Campagnola. Originalzeichnung.
Kunstauktion XV bei Hollstein & Puppel, Berlin, am 1. und 2. Dezember.

Der Kunstmarkt

Bevorstehende Versteigerungen

Sammlung Paul Davidsohn

Kupferstiche alter Meister, 2. Teil: G—Ra und Kupferstichsammlung alter Meister. Versteigerungen vom 22.—27. November 1920 bei C. G. Boerner, Leipzig.

Der Zufall der alphabetischen Anordnung, der die Reihenfolge der Künstler bei den Versteigerungen dieser großartigen Sammlung bestimmt, hat es mit sich gebracht, daß dieser zweite Teil ein gänzlich anderes Aussehen gewonnen hat, als der im Mai zur Versteigerung gekommene erste Teil. Während damals das herrliche Dürerwerk und die so beliebten Folgen der Stiche deutscher Kleinmeister im Vordergrund des Interesses standen, bilden diesmal Künstler, deren Arbeiten sich nicht so allgemeiner Wertschätzung erfreuen, den Hauptinhalt der ersten Hälfte des Kataloges.

Unter den bedeutenderen Meistern, die uns in dieser ersten Hälfte entgegentreten, ist zunächst Hendrik Goltzius zu nennen, von dessen technisch so vollendeten Blättern die Sammlung eine treffliche Auswahl enthält, der auch das berühmte, vielleicht von Matham herrührende, fast lebensgroße Selbstporträt des Künstlers in dem seltenen ersten Zustand nicht fehlt. Viel Interessantes enthält auch das fast überreiche, 420 Nummern zählende Hollarwerk, in dem sich eine Menge seit Jahren nicht auf dem Markt vorgekommener Blätter und Folgen befinden. Ich nenne die schöne Folge der großen Jahreszeiten, P. 610-13, eine große Reihe der seltenen englischen Ansichten, darunter der hohle Baum bei Windsor, P. 979, und die innere Ansicht der Londoner Börse, P. 1036, von den Porträts die Gräfin Arundel, P. 1349 und der Graf von Northumberland, P. 1474 und schließlich die kostümgeschichtlich so wichtigen Folgen der Frauentrachten in herrlichen Drucken. Bemerkenswert ist auch die kleine, aber gewählte Folge schöner Landschaftsradierungen von Claude Gellée. Dagegen finden sich von den einzigartigen Landschaftsradierungen unseres deutschen Meisters Hirschvogel leider nur drei Blätter in der Sammlung. Auch der Hirschvogel nahestehende Lautensack, dessen Landschaften allerdings lange nicht so selten sind, ist nur mit acht Ansichten vertreten.

Natürlich befindet sich unter den zahlreichen Blättern wenig bekannter Künstler, die noch in dieser ersten Hälfte angeführt werden, viel Interessantes und Bemerkenswertes, aber im ganzen übertrifft doch der zweite Teil, der mit Lucas van Leyden anhebt und mit Raimondi und seiner Schule endet, den ersten ganz bedeutend an Wert.

Um mit Lucas van Leyden zu beginnen, so hat sich gerade bei diesem Künstler das feine Verständnis des Sammlers bei der Auswahl der Drucke aufs beste bewährt. Denn die Frühdrucke dieses Meisters, aus denen sich allein ein

Liebespaar. Meißen, Mitte des 18. Jahrhunderts.
Versteigerung einer Porzellansammlung im Kölner Kunst- und Auktionshaus G. m. b. H. am 7. Dezember.

Urteil über seine graphischen Qualitäten gewinnen läßt, trifft man nur äußerst selten im Handel an. Unter den fast 70 Nummern, die Davidsohns Leyden enthält, ist aber beinahe die Hälfte von außergewöhnlicher Tiefe und Schönheit des Drucks. Besonders die Hauptblätter, wie Samson und Dalila, B. 25, Die Ruhe auf der Flucht, B. 38 und Der heilige Georg, B. 121, befriedigen in dieser Hinsicht die höchsten Ansprüche. Mit besonderer Vorliebe hat sich Davidsohn dann mit den Radierungen Ostades beschäftigt, deren zahlreiche Plattenzustände den Sammlern seit alters schwer zu lösende Rätsel aufgegeben haben. Der Katalog hat dem insofern Rechnung getragen, als er die Resultate, die Davidsohn bei seinen Arbeiten gewonnen hat, zu einem neuen Oeuvre-Katalog zusammenstellt, der Sammlern und Gelehrten die Möglichkeit bietet, diese Ergebnisse nachzuprüfen. Im einzelnen enthält das Ostadewerk eine ganze Reihe erster Zustände, die teils Unika sind, teils seit Jahren nicht mehr im Handel vorkamen. Auch die Sammlung der Blätter des glänzendsten französischen Porträtstechers Nanteuil entspricht den Erwartungen, die die schönen Werke der Porträtstecher im ersten Teil erweckt hatten, während die deutschen Kleinmeister dieses Mal nur durch einige Monogrammisten und Georg Pencz weniger vorteilhaft vertreten sind. Den Beschluß des zweiten Teils der Sammlung bildet eine köstliche Auswahl der Hauptwerke Raimondis und seiner Schule.

Im Anschluß an die Auktion Davidsohn will die Firma Boerner noch eine wertvolle Sammlung alter Meister zur Versteigerung bringen, deren Bestände teils aus staatlichem, teils aus privatem Besitz stammen. Sie enthält eine Anzahl der besten Kupferstiche und Holzschnitte Dürers in vorzüglichen Drucken, bringt auch kleine aber gewählte Sammlungen von Rembrandt, Schongauer und einigen Kleinmeistern und wird infolge ihrer geschickten Zusammenstellung kaum auf geringeres Interesse stoßen, als die große, ihr vorausgehende Sammlung Davidsohn. v. R.

Amsterdam

Im November und Dezember wird die Firma Frederik Muller & Co. den Nachlaß F. de Wildt-Amsterdam, worunter zwei sehr gute Porträts von Ferd. Bol, den Bestand des Antiquitätengeschäftes H. Fuld, Haag und noch eine Reihe von Antiquitäten aus Privatbesitz versteigern.

Tänzer nach Kändler und Tänzerin. Meißen, Mitte des 18. Jahrhunderts.
Versteigerung einer Porzellansammlung im Kölner Kunst- und Auktionshaus G. m. b. H. am 7. Dezember.

Berlin

Die dritte Herbstversteigerung, welche die Firma Hollstein & Puppel, am 1. und 2. Dezember veranstaltet, umfaßt eine Sammlung Originalzeichnungen von Berghem, Boucher, J. Breughel, Callot, Campagnola, van Dyck, van Goyen, Molyn, Ruysdael, Vaillant, Cornelis de Vos u. a. Der zweite Fall verzeichnet u. a. Drucke von Dürer darunter „Der verlorene Sohn", „Wirkung der Eifersucht", „Die große Fortuna", mehrere Rembrandts darunter „Rembrandts Mühle", „Skizzenblatt mit Saskia's Bildnis" und zahlreichen Arbeiten von Aldegrever, Altdorfer, Beham, Bega, Berghem, Breughel, Callot, Canaletto, van Dyck, Everdingen, Claude Gellee, Goltzius, Hollar, Leyden, Ostade, Raymondi, Waterloo u. a.

Haag

Die Firma Iz. de Vries hat eine Auktion von modernen Gemälden und Aquarellen angezeigt. Der Katalog umfaßt Werke von Allebé, Blommers, de Bock, Bosboom, de Braekeleer, Briët, Gabriel, Josef Israels, Jongkind, J. und M. Maris, Mauve, Poggenbeek, Suze Robertson, A. und W. Roelofs, J. H. Weißenbruch.

Köln

Versteigerung einer Porzellansammlung im Kunst- und Auktionshause G. m. b. H. am 7. Dezember. (Hierzu zwei Abbildungen.)

Die Porzellane des 18. Jahrhunderts aus deutschem Sammlerbesitz stammen vorwiegend von einem norddeutschen Sammler, der über ein außergewöhnliches Qualitätsempfinden verfügte. Seine Vorliebe galt vor allem der Meißener Manufaktur, deren Erzeugnisse aus den verschiedenen Perioden ihre Entwicklung übersichtlich vertreten sind. Die Herold- und Kändler-Epoche der Meißener Manufaktur weisen bemerkenswerte Stücke auf. Eine Puderdose mit Chinoiserien in Rot und Gold trägt die Bezeichnung der Königlichen Porzellan-Manufaktur von 1725—30, eine Zuckerschale mit vergoldeten Henkeln ist von besonderer Schönheit. Als dekoratives Prachtstück verdient eine große Schüssel mit reichem Rokaille-Ornament aus dieser Zeit hervorgehoben zu werden. In gleicher Weise sind Arbeiten mit europäischen Motiven, Seeprospekten und Flußlandschaften in bemerkenswerten Stücken vertreten. Ein Service mit grünem Fonds ist von miniaturartiger Feinheit in der Wiedergabe der figürlichen und landschaftlichen Einzelheiten. Aus dem reichen Bestande der Tassen und Teller ist als Seltenheit eine Tasse mit dem Bildnisse der Marie-Antoinette und Ludwigs XVI. und eine Zuckerschale mit Putten nach Boucher hervorzuheben. Die eigentliche Bedeutung der Sammlung liegt in der figürlichen Plastik. Hier gehen eine Anzahl von Modellen auf den Einfluß des

Bildhauers Kändler zurück. Hierhin gehört eine Gruppe von musizierenden Bergleuten, Affen aus dem Affenkonzert, ein Menuettetänzer, ein Ungar und Türke. Die Gruppe Herkules und Omphale aus einer Tafeldekoration für Friedrich II. dokumentieren die Vielseitigkeit des Einflusses, den Kändler in der schnellen Entwicklung der Meißener Manufaktur einnimmt. Zu den Erzeugnissen der Blütezeit der Manufaktur gehören die Gruppe eines Liebespaares, Allegorien der Erdteile, ein Schäferpaar und Rokokoleuchter mit Allegorien der Jahreszeiten, alle von besonderer Schönheit in der Art wie das lichte Madeal durch den Dekor besonders hervorgehoben wird. Hervorragend durch die Modellierung der schlanken Formen sind die Gestalt der Daphne, ein tanzender Satyr und die Folge der kleineren Figuren aus dem Alltagsleben, von besonders hoher Qualität auch in der Bemalung die Figuren des Gärtners, Sämanns und Orangenverkäufers. Von den späteren Erzeugnissen sind die Modelle nach M. V. Azier, das Denkmal des Dichters C. F. Gellert noch besonders hervorzuheben.

Von den übrigen Manufakturen ist Höchst am reichhaltigsten vertreten. Ludwigsburg durch die Figur eines „Metzgergesellen", der in der Modellierung zu den besten Arbeiten der Sammlung gehört. Neben Frankenthal und Nymphenburg ragt Fulda mit einer Prachtterrine mit Szenen aus dem Kriegsleben hervor. Schließlich mag noch Sèvres erwähnt werden mit einem Service zwar aus der Spätzeit Louis Philipps, jedoch von außerordentlich prunkvoller Ausstattung.

Katalog und Vorwort sind von Dr. Max Creutz verfaßt.

Paris

Als ein außergewöhnliches Ereignis auf dem französischen Kunstmarkt darf man die bevorstehende Versteigerung der Sammlung Alphonse Kann ansprechen, die in der Zeit zwischen 6. und 8. Dezember bei Georges Petit unter der Leitung von F. Lair-Dubreuil unter den Hammer kommt. Außer einer prachtvollen Abteilung von Gemälden, Zeichnungen und Pastellen des 18. Jahrhunderts sind es die kunstgewerblichen Schätze der berühmten Sammlung, die diesmal versteigert werden: Porzellanen, Bronzen, Fayencen, Uhren, Leuchter, Möbel jeder Art und Schnitzarbeiten in Holz und Elfenbein. Die öffentliche Ausstellung erfolgt am 4. und 5. Dezember. Über die Ergebnisse soll eingehend berichtet werden.

GEMÄLDE-AUSSTELLUNG
alter und
moderner Meister
Carl Nicolai · Berlin W10
Viktoriastraße 26a

Angebote aus Privatbesitz
möglichst mit Photo unter Angabe von Künstler, Maß u. Preis erwünscht

Aus der Sammlerwelt und vom Kunsthandel

Hundert Jahre Kunstauktionen

Die Firma F. A. C. Prestel in Frankfurt, die im September 1819 ihre erste Kunstauktion veranstaltete, sieht auf eine hundertjährige Kunstauktionstätigkeit zurück. In dem besonders schön ausgestatteten Katalog zu der nächsten, am 10. November stattfindenden Versteigerung der Sammlung Winckler ist ein Verzeichnis der vielen Kunstsammlungen aufgeführt, die durch das Haus Prestel unter den Hammer im Laufe dieses Jahrhunderts kamen. Sowohl Nachlässe von verstorbenen Künstlern wie diejenigen von Eduard von Steinle, Carl Morgenstern, Anton Burger, Boehle, Trübner und Kowarzik, wie solche von Frankfurter Patrizierfamilien (Cornill-Orville, Neufville, Mannskopf, Baronin Erlanger usw.) befinden sich darunter. Dabei muß erwähnt werden, daß die herausgegebenen Kataloge sich stets durch große Sachlichkeit auszeichnen.

Für die bevorstehende Kunstversteigerung wurde dem Katalog zudem eine Verkaufsordnung mit den Schätzungspreisen beigedruckt, was sehr zu begrüßen ist. Einer Anzahl von Gemälden (darunter Anton Burger, Jules Lunteschütz, Eduard Schleich, Friedrich Voltz usw.) wird eine Reihe von alter und neuer Graphik folgen: eine stattliche Auswahl von Hans Sebald Beham, Dürer, Lucas van Leyden usw. über Rembrandt und Goya usw. bis zu Klinger, Stauffer-Bern, Zorn, ja bis zu den jüngsten Meistern, wie Kokoschka, Meidner und Kirchner. Sogar die vergriffene „Zauberflöte" von Slevogt ist dabei.

Dann seltene Handzeichnungen alter und neuer Meister von Lucas van Leyden, Goltzius, Fragonard über die deutschen Nazarener und Romantiker bis zu Menzel, Feuerbach, Klinger, ja den Modernsten, bis zu Heckel, Campendonk und Lismann. S. Sch.

Amsterdam

Am 2. November verauktionierte die Firma A. Mak, die sich immer mehr zu einem Kunstauktionshaus ersten Ranges entwickelt, eine Reihe von Kunstwerken aus dem Besitze des Vicomte de Baré de Comogne, dem schwedischen Sammler Chr. Fjerdingstad u. a. Zur Versteigerung kamen ägyptische Bronzen, griechische Vasen, römische Altertümer, eine italienische Bronzefigur, zehn Gobelins aus dem 16.—18. Jahrhundert, chinesisches, japanisches und indisches Kunstgewerbe.

Erfurt

Hier haben sich zwei äußerlich zwar getrennte, innerlich aber eng zusammengehörende Firmen „Kunst und Bücherstube" und „Das Kunstheim" aufgetan, die beide in ihrer äußeren Aufmachung und in der liebevollen Auswahl und Zusammenstellung ihres Lagers etwas Ungewöhnliches bedeuten. Die räumliche Gestaltung der „Bücherstube" lag in den Händen von Josef Ries und Walter Fernkorn. Das „Kunstheim" wurde von dem Architekten Max Panicke eingerichtet. Während im „Kunstheim" das Kunstgewerbe und besonders das moderne Kunstgewerbe im Vordergrund steht, daneben aber auch ständig wechselnde Ausstellungen von Gemälden und Plastiken gezeigt werden, ist die „Kunst- und Bücherstube" ganz auf das schöne Buch und auf gute künstlerische Graphik eingestellt — auch unter Bevorzugung des Neuen. Als erste Ausstellungen zeigte die „Kunst- und Bücherstube" eine Reihe Holzschnitte von Heinrich Campendonk, das „Kunstheim" Plastiken von Richard Bauroth, Berlin. Die Eröffnungsrede hielt Museumsdirektor Dr. Kaesbach. Gegenwärtig ist in beiden Häusern gemeinsam eine Ausstellung von Aquarellen, Graphik und modernem Spielzeug von Walli Neumann zu sehen. Aufmerksam gemacht sei noch auf den in Vorbereitung befindlichen ersten Katalog der „Kunst- und Bücherstube". R.

Die Kunsthandlung Karl Haberstock :: Berlin W 9
Bellevuestraße 15 (unmittelbar neben dem Hotel Esplanade, im ersten Stock)
sucht zu kaufen: Echte Werke großer alter Meister
sowie Gobelins, echte alte Porzellane und Bibliotheken
Für den Nachweis solcher Werke zahlt dieselbe unter Zusicherung strengster Verschwiegenheit eine hohe Vermittlungsgebühr

Neue Kataloge

Joseph Baer & Co., Frankfurt a. M., Hochstr. 6. Lagerkatalog 665. Zur Geschichte der Wissenschaften III ius vetus Recht und Gericht bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Hexerei und Zauberei, Inquisition, Kirchenrecht, Lehns- und Herrenrecht, Räuber und Gauner, Statuta, Ordnungen, Reformationen, Strafrecht und Strafvollzug, Zunftwesen.

A. Bagel, Verlag, Düsseldorf, Grafenberger Allee 98. Wandschmuck, Originalgraphik, signierte Vorzugsdrucke von Radierungen, Holzschnitten und Lithographien.

Adolph E. Cahn, Frankfurt a. M., Niedenau 55. Versteigerungskatalog 42. Medaillen und Plaketten der Renaissance. Sammlung Geh. Rat Prof. Dr. Georg Henrici †, Leipzig. Mit 23 Tafeln M. 15.—.

Galerie Caspari, Graphisches Cabinet, München, Briennerstr. 52. Alte Graphik, darunter Blätter von Chodowiecki, Cranach d. A., Dürer, van Dyck, van Ostade, Rembrandt. Moderne Graphik, unter andern Großmann, Gulbransson, Israels, Kollwitz, Kubin, Liebermann, Meid, Munch, Pascin, Pechstein, Picasso, Renoir, Scharff, Seewald, Slevogt, Unold. Ferner Mappenwerke von Barlach, Corinth, Kokoschka, Schmidt-Rottluff, Slevogt, Tappert, Toulouse-Lautrec u. a.

Paul Graupe, Antiquariat, Berlin W. 35, Lützowstr. 38. Katalog 94. Moderne Bücher, Luxusdrucke. — Katalog 95. Moderne Graphik.

Hugo Helbing, München, Wagmüllerstr. 15. Antiquitäten, Möbel, Kunst- und Einrichtungsgegenstände, Gemälde. Nachlaß Ernst Czermak †.

Hollstein & Puppel, Berlin W. 15, Meinekestr. 19. Katalog der Kunstauktion XV. Handzeichnungen und Kupferstiche alter Meister des 14.—18. Jahrhunderts.

Max Hörhold, Buchhandl. u. Antiquariat, Leipzig-R., Crusiusstr. 2a. Antiquariatskatalog 1920. Ganzlederbände und numerierte Werke. Schöne Literatur. Architektur, Kunst und illustrierte Bücher. Werke aus verschiedenen Wissensgebieten.

Lipsius & Tischer, Antiquariat, Kiel, Falckstraße 9. Nr. 49. 1920 Kieler Bücherfreund. Seltene und hervorragende Werke aus verschiedenen Gebieten. Deutsche Sprache u. Literatur nebst Übers., Fremde Literaturen, Geschichte, Geographie, Reisen, Kunst, Musik, Architektur, Mathematik, Medizin, Technik, Philosophie, Theologie, Pädagogik, Rechts- und Staatswissenschaften, Politik. Einige Kupferstiche und Holzschnitte u. a.

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Hannover, Große Aegidienstr. 4. Telefon Nord 429

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone":

BERLIN: Dr. Karl Schwarz, Berlin W. 30, Aschaffenburger Str. 20 / MÜNCHEN: Kurt Pfister, München, Ainmillerstr. 34 / FRANKFURT a. M.: Dr. Sascha Schwabacher, Frankfurt a. M., Marienstr. 19 / WIEN: Dr. Heinr. Glück, Wien I, Grünangerstr. 10 / NIEDERLANDE: Dr. Leo Balet, Blaricum, Nordholland / PARIS: Adolphe Basler, Paris, 4 Rue des Chartreux / NEW YORK: Frank E. Washburn Freund, 120 Haven Avenue New York City

Verlag, Geschäftsstelle u. Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2
Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Erscheinungstermin		Redaktionsschluß	
Heft 23	2. Dezember	Heft 23	26. November
„ 24	16. Dezember	„ 24	10. Dezember
„ 1 (XIII. Jahrg.)	13. Januar 1921	„ 1 (XIII. Jahrg.)	7. Januar 1921
„ 2	27. Januar	„ 2	21. Januar

Diesem Hefte liegt ein Prospekt der Firma L. FRIEDERICHSEN & Co., HAMBURG, bei, auf den wir besonders hinweisen!

Neue Kunst
Hans Goltz
München

HERBST 1920
VI. Gesamt-Ausstellung

Heft 9/10 des
ARARAT
enthält neben einem reichen textlichen Inhalt etwa 20 Abbildungen der nebenstehenden Ausstellung.
Preis etwa 6 Mark

Akad. Lesehalle

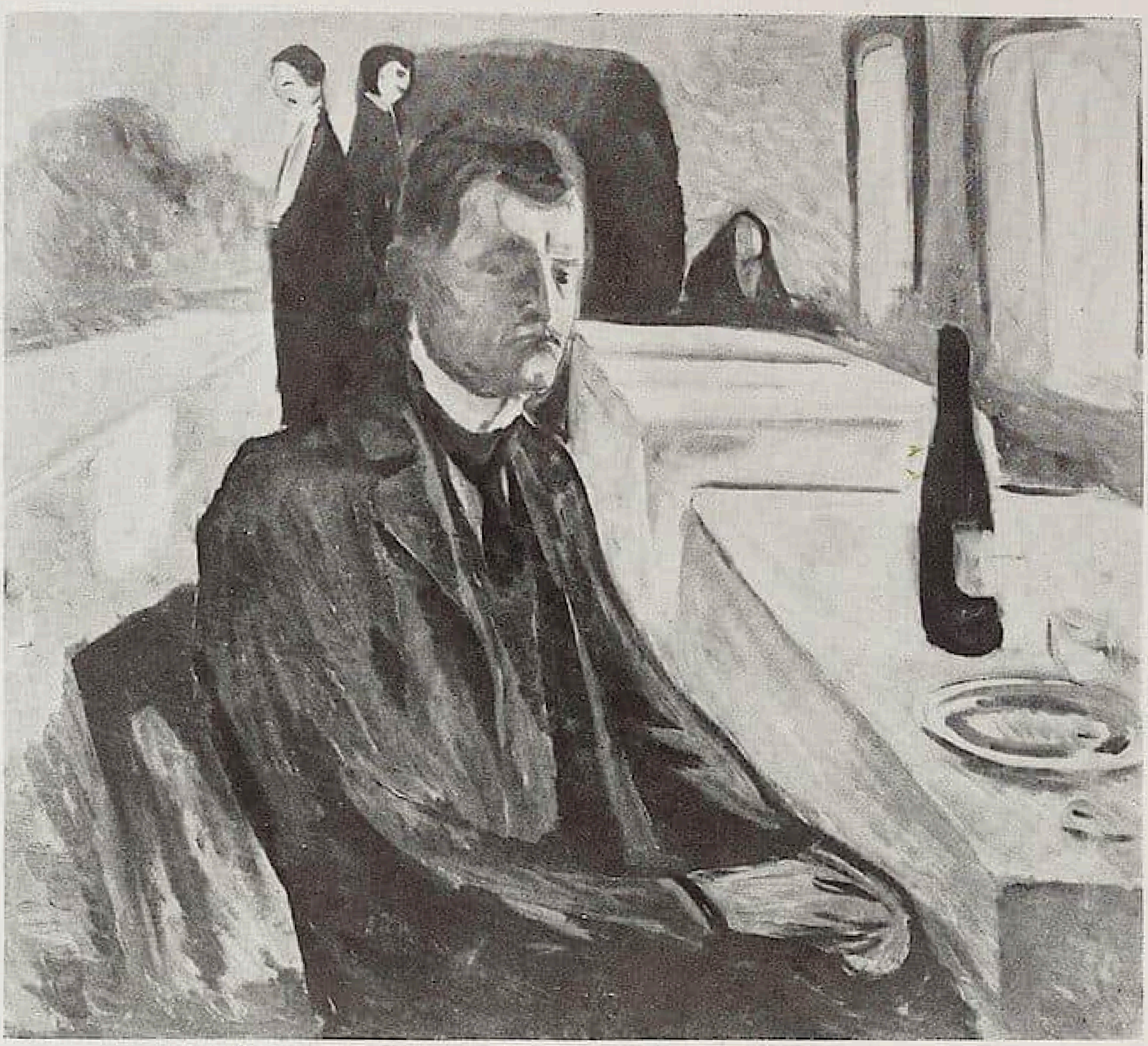


Photo Fritz Gurlitt.

Edvard Munch. Selbstbildnis.

Zu einem Selbstbildnis von Edvard Munch

Mit einer Abbildung auf einer Tafel — *Von WILHELM FRAENGER*

Ein kahler Raum dehnt weithin seine Öde. Der Mann sitzt vorgeschoben dicht am Rahmenrand. Im Umriß eines spitzen Dreiecks aufgerichtet, das nahe an der oberen Leiste giebelt. Seine Gestalt ist durch zwei Tische und ein Mauergeländer umstellt. Deren Formen umranden den Mann, doch sie umbauen ihn nicht.

Sie gehen an ihm vorbei zum Hintergrund, in rascher Flucht der optischen Verkürzung, an deren Raum-Maß er nicht Anteil hat.

Da diese Feststellung zur tiefen Zelle der raumgestaltenden Dialektik dieses Künstlers dringt, ist sie hier näher zu begründen: Die eigentümliche Spannung in den Bildgefügen Edvard Munchs wird durch den paradoxen Griff des Malers hergestellt, seine Komposition, d. h. die Formen-Bindung, durch Schlich und Mittel der Dissoziation, d. h. der Form-Entfremdung zu erwirken. Was sind im einzelnen die Mittel, durch welche Edvard Munch die Form entzweit? Und weiterhin: Mit welchen Griffen schafft er aus der entzweiten Form die Einheit des gesamten Bildgefüges?

In jäher Verkürzung stoßen die Fluchtlinien von Tisch und Balustrade in den Raum, keilförmig von den Rändern tiefwärts drängend.

Die Heftigkeit dieses Bewegungs-Auftriebs bleibt in dem Bilde ohne gleichartigen Gegenwert: Der ungedeckte, ungeschlossene Raum der Freiterrasse gestattet keine perspektivische Korrespondenz zum Anstieg jener unteren Raumfaktoren: Den Niederdrang einer oberen Deckenflucht. Die innere Statik des Gemäldes scheint dadurch gefährdet.

Die Gegenprobe ist sehr leicht zu machen: Ergänzt man das Gemälde in dem Sinn, daß links ein Wandprofil und oben eine Deckenfläche sichtbar wird, so löst sich die Ungleichgewichtigkeit harmonisch auf. Das Bild gewinnt Standfestigkeit und Fülle.

Munch will das nicht, daß sich der Raum kraft seiner eignen Elemente selber baue, zu einer Form der Unentrinnbarkeit. Er will kein Absolutes über sich, in dessen Hierarchie er sich zu fügen hätte.

Das trennt ihn von der neuen Formgesinnung, die zu der Bindung im Gesetze strebt.

Doch gleicherart vermeidet Edvard Munch die Anarchie der Raumanschauung des Impressionismus. Sie läßt den Raum nur als gerüstloses Fragment, und nur als Zufallsausschnitt gelten.

Der Raum lebt ihr als Licht-Verwobenheit. Die menschliche Gestalt, eintretend in den Lichtbereich des Raumes, wird aufgesogen von der Helligkeit, und ausgelöscht als Eigenwert und -wille.

Die relativistische Ethik des Impressionismus führt zur Entwertung des charakterhaften Daseins. Abseits der Hierarchie des starr gesetzten Raumes, dessen überpersönlich gültigem System die menschliche Figur sich dienend einreiht — abseits der Anarchien einer Kunst, die in dem Raum nur noch rinnendes Wirrsal sieht, und Mensch und Raum zu unpersönlicher Einung zusammenfaßt, versucht es Edvard Munch, eine Tyrannis eigener Form zu bilden.

Munch will den Raum. Hartnäckig baut er ihn. Doch nur aus einem Grund: Um sich dem Raum zu widersetzen.

Also: Er sucht nicht das Gesetz und das Gesetzlose meidet er. Jedoch er begehrt das Gesetzwidrige. Dem eignen Ich soll das Gesetz sich beugen.

Dies seelische Verhalten Edvard Munchs wird in der Formung des Gemäldes klar gespiegelt: Das ganze Bild steht im Ungleichgewicht.

Es gleicht einer einseitig belasteten Wage. Der Mann im Vordergrund ist das Gewicht, das den Wagbalken tief herniederzieht, während die beinahe leere Schale jenseits aufschnellt.

Die Anmaßung des selbstherrlichen Ich wiegt den gesamten Wert des Raumes auf.

* * *

Durch zwei eigenwillige Griffe beugt Edvard Munch das Selbstgesetz der Raumform:

1. Die starren Kuben der Umgebungsformen streben in rascher Flucht zum Hintergrund. Doch führt ihr Vorstoß nicht zum letzten Ziele. Die Keilform ist gekappt und abgeschnitten. Dadurch entsteht der Eindruck jäher Stockung. Eine Pause tritt ein, an deren Rand die unterbundene Dynamik der Trapeze, in sich die Energien strafft, sich in ganz ferner Dreiecksspitze zu vereinen. Die Stoßkraft dieser vorgeschossenen Keile drängt tief im Hintergrund zur Gipfelung.

Da knebelt die Laune des Malers plötzlich die ganze Bewegung und schleudert sie zurück in den vordersten Vordergrund.

Dort, hoch auf der ganz hellen Stirn des Mannes, spitzt sich die Pyramide schließlich zu. Die Polverspannung: Vordergrund und Ferne, empfängt dadurch eine bizarre Intensität, zugleich erhält das Antlitz Edvard Munchs eine dramatisch schrille Pointierung.

So binden sich Figur und Umwelt in einer knirschenden Mißhälligkeit: der Eigen-Rhythmus wesentlicher Raumfaktoren wird gestaut und es verwirklicht sich die Herrschaft der Figur, durch die Entrechtung der Umgebungsformen.

2. Die Spannungsweite der Entfernungspole wird noch auf andere Weise unterstrichen: Der Dreiecks-Aufriß des Figurenbaues fügt sich nur scheinbar in die kantenscharfen Grenzen der Umgebung ein.

Gewiß gleicht sich die rechte Schulter und der linke Arm den nachbarlichen Randprofilen an, in streckenweise parallelem Gleichklang. Jedoch ist dies nur Vorhalt des Akzents, der eben auf dem Gegenwerte ruht: der Auseinandersperrung von Figur und Umwelt.

Die Körperhaltung der Gestalt ist jenem schrägen Richtungssinn nicht eingeordnet, in dem die Raumbewegung in die Tiefe strebt, sondern um eine weite Achsendrehung rechtshin vorgeschoben.

In dem Vollzug der zweierlei Bewegung: Der Mensch drängt vorwärts und der Raum entflieht, erleben wir die Loslösung und die Entfremdung. Beziehungslos entwächst der Mensch dem Raum. Ob-dach-los ist er in dem wahren Sinn. Umwelt und Raum entrinnt ihm, gleich dem Weg, den ein ins Ungebahnte irrender Flüchtling hinter sich zurückläßt.

* * *

Die brüske Originalität des Bildes, der trotzige Gewaltszwang seiner Form, kann nur den Oberflächlichen darüber täuschen, daß diese Schöpfung nicht aus der Kraft des Einsamen entsprang, sondern daß sie der Not entrungen wurde.

Das Bild enthüllt als seelenhaften Sinn die Weltzerfallenheit des Einzigen, der sich an seinem Eigentume mehr verzehrt als aufbaut.

Der Aufwand meiner Formzergliederung des Werkes sollte nur sachlich strenger

Vorbau zum Versuche sein, dies Bildnis inhaltlich zu deuten. Er sei im folgenden kurz unternommen:

Der Mann sitzt da, ganz ausgesetzt und einsam. In einer fröstelnden Nervosität. Von den Mitmenschen, hinten tief im Raum, durch die als Schranke eingespannten Tische weit geschieden. Die Körperhaltung zeigt die Lässigkeit des Menschen, der teilnahmslos und gleichgültig verweilt. Jedoch ist diese Indolenz nur Schein. Sie wird von mancherlei Unpäßlichkeit durchgeistert:

Der Rock, vertragen und uneben sitzend, und hier und da in Knicken eingeknüllt, dort wieder sich zu flauen Falten sackend, ist kein so ganz behagliches Gehäuse. Das Tuch fand keine Einung mit dem Körper. Und daraus entsteht jenes gereizte Fremdgefühl, dem eigenen Leibe gegenüber, das nirgendwie Zuhaussein in der Körperform, das sich sehr vielsagend in der Gebärde dieses Mannes äußert.

Da ist Verlegenheit und Hemmung überall. Empfindung vieler Widerspenstigkeiten: Fünffach und stark geknickt läuft links vom Nacken zur Hüfte ein sperriger Umriß.

Dutzendfache Empfindung ist damit ausgesagt, von lästigem Rücken, der sich mißlich reibt, unfügsam eingeruht der harten Lehne.

Und wie Fremdkörper, ausgeschalteten Dingen gleich, wirken die Arme. Weggelegt wie fremdes Wesen. Da formt kein Wille die Gebärde. Die Hände müde lässig ineinander. Sie meiden die Berührung mit dem Tische. Sie zogen sich ganz auf sich selbst zurück, so daß das Stilleben von Teller, Glas und Flasche, wie zufällig, fremdartig auf der Tafel steht.

Der Kopf ist eingezogen im Genick, doch trotzdem steil gestellt. Seine Haltung weist eine seltsame Mischung von Geducktem und Aufrechtem. So sitzt man, wenn Zugluft den Nacken streift. Ich möchte weiter gehen und sagen: Der Mann sitzt in dem Zugwind seelischer Verstimmung.

Es ist, als straffe sich sein Nacken vor dem frostigen Andrang raumscheuer Angstigung. Als bange er: Es mache sich lästiges Dasein hinter seinem Rücken unliebsam zu schaffen.

Das Antlitz zeigt den Ausdruck gespannter Mißlaune. Ein Eulengesicht, grau und scheu, aus ungleichen Augen vogelhaft schauend. Das linke starr und groß aufgetan, das rechte blinzelnd verhangen. Sehr gereizt wirkt die Kneifung des Mundes unter dem bissigen Zusammenspiel der kantigen Hakenformen von Nase und Lippenbart.

Das ist ein ungastlicher Mensch, der einsamkeitsverwöhnt die fremde Nahberührung peinlich meidet. Der hier auf seinem wahren Selbstporträt uns nur deshalb so nah entgegenrückt, um uns durch diese übergroße Nähe abzudrängen. Denn die zum Bildrand äußerst vorgeschobene Gestalt weist uns in die Distanz und die Entfernung.

Vor dieser Selbstdarstellung Edvard Munchs als mißgelaunter Gast auf der Hotelterrasse denken wir an die vielen Schilderungen August Strindbergs, in denen er seine friedlosen Aufenthalte in Fremdenpensionen und in Zimmern, die fürs Vorübergehen gemietet sind, beschreibt.

Doch nicht nur in dem allgemeinen Sinn, daß beide ihr Dasein als das des „Gastes" empfinden, wobei sich dieses Wort ganz mit dem urtümlichen Sinn behaftet: Gast, d. h. recht- und heimatloser Flüchtling, liegt eine Übereinstimmung des Selbsterlebnisses. Sie dringt vielmehr bis in die Einzelheiten ihres raumanschaulichen Verhaltens.

Auch in den Schilderungen August Strindbergs lehnt sich der Mensch beharrlich gegen das Gleichgewicht des Raumes auf. Sein starres und abstraktes Ebenmaß bereitet ihm ein tiefes Unbehagen.

Aus reichem Stoffe nur zwei Beispiele, Strindbergs Roman „Am offnen Meer" entnommen. Das erste lautet:

„Als er die halbleere Kammer betrat, in der seine Schritte widerhallten, fühlte er sich eingefangen. Er war in einem Kristall, in ein Hexaeder, oder etwas ähnliches eingeschlossen, und die geraden Linien, die gleichmäßig großen Flächen teilten seine Gedanken gewissermaßen in Quadrate, liniierten seine Seele, vereinfachten sie aus der Freiheit des organischen Lebens zu starren Formen, führten die reiche Urwaldvegetation seines Gehirns mit ihren wechselnden Empfindungen zu den ersten kindlichen Ordnungsversuchen der Natur zurück.

Sofort ging er an die Umwandlung des Zimmers."

Der letzte Satz bedeutet ganz im Sinne Munchs: Er schickte sich an, durch eigenwillig in den Raum verteilte Möbel das Raumgesetz zu beugen und seiner eigenen Herrschaft untertan zu machen. Die zweite Stelle lautet:

„Die weißen, untapezierten Wände, abstrakt wie der Staatsbegriff, vier weiße Rechtecke, die einen Raum umschlossen, der wieder von einem weißen Rechteck gedeckt wurde. Unpersönlich hart, wie ein Hotelzimmer, das nicht zum Wohnen, nur zum Logieren bestimmt ist.

Die Beklemmung, die das ganze Zimmer in dem Fischmeister hervorgerufen hatte"...

Dieser Absatz ist assoziations-psychologisch besonders bemerkenswert: Im Augenblick der Wahrnehmung des starren Raumes schnellen in August Strindberg automatisch zwei Vorstellungen empor.

Zunächst das Sinnbild starrer Ordnung: Das Staatssystem, in das die Unbotmäßigkeit des Individualisten sich ebensowenig einfügt wie in die Regelmäßigkeit des Raumgebäudes.

Danach der Gegenpol: Das Sinnbild wahllosen Getriebes: Das Hotel, die wändelose Durchzugstätte, in deren Unfrieden der Einsame verstoßen ist und leidet.

Und damit wird die, einem Arglosen zufällig erscheinende metaphorische Antithese: Staat und Hotel, für unsern Zusammenhang zu einem vollwertigen Gleichnis.

Die Formgesinnung, aus der Strindberg jene polaren Assoziationen zusammengebunden hat, ist keine andere als die von Edvard Munch, die jene innere Dialektik seines Selbstbildnisses meisterte:

Trotz gegenüber den Gewalten der Bindung und Selbstverzehrung in der einsamen Passion ist beiderfalls die seelische Voraussetzung der Formung.

Max Beckmanns „Hölle“

Von P. F. SCHMIDT
Mit 4 Abbildungen

Der erſte Eindruck dieſer zehn Blätter von Beckmann — ſehr große, ſehr gegenſtändliche Lithographien — iſt der eines furchtbaren Schreckens. So ſieht es alſo in Deutſchland aus, ſo ſpiegelt ſich die Welt Mitteleuropas in einem klaren und unbarmherzigen Künſtlerhirn! Geiſtige Verwüſtung, Grauen, Hoffnungsleere als Saldo der Kriegs- und Revolutionszeit, Krüppel und moraliſch Defekte als Erben der „großen Zeit“: Das iſt Deutſchland. Der Eindruck eines Berliner Aufenthaltes im März vorigen Jahres hat künſtleriſch dieſen Niederſchlag gefunden; und kein Name paßt dafür beſſer als „Hölle“. In ſolch einer Hölle leben wir; wir ſpüren es nur nicht; alle Qual und alle Verzweiflung unſeres Zuſtandes haben wir auf des Künſtlers Gewiſſen abgewälzt; er trägt, als Prophet und Wahrſager der Zeit, unſere Bürde, er ſpricht aus, was uns der Sinn und Wahnſinn des Alltags im Herzen verborgen hält.

Welch ein Leiden und welch eine Erlöſung! Es muß ein ſchrecklicher Peſſimismus geweſen ſein, der Beckmann in jenen Wochen überfiel, und ein übermenſchliches Ringen gehörte dazu, ihn in eine Form überzuführen, deren Gewalt die Schwärze jener Empfindung entſprach.

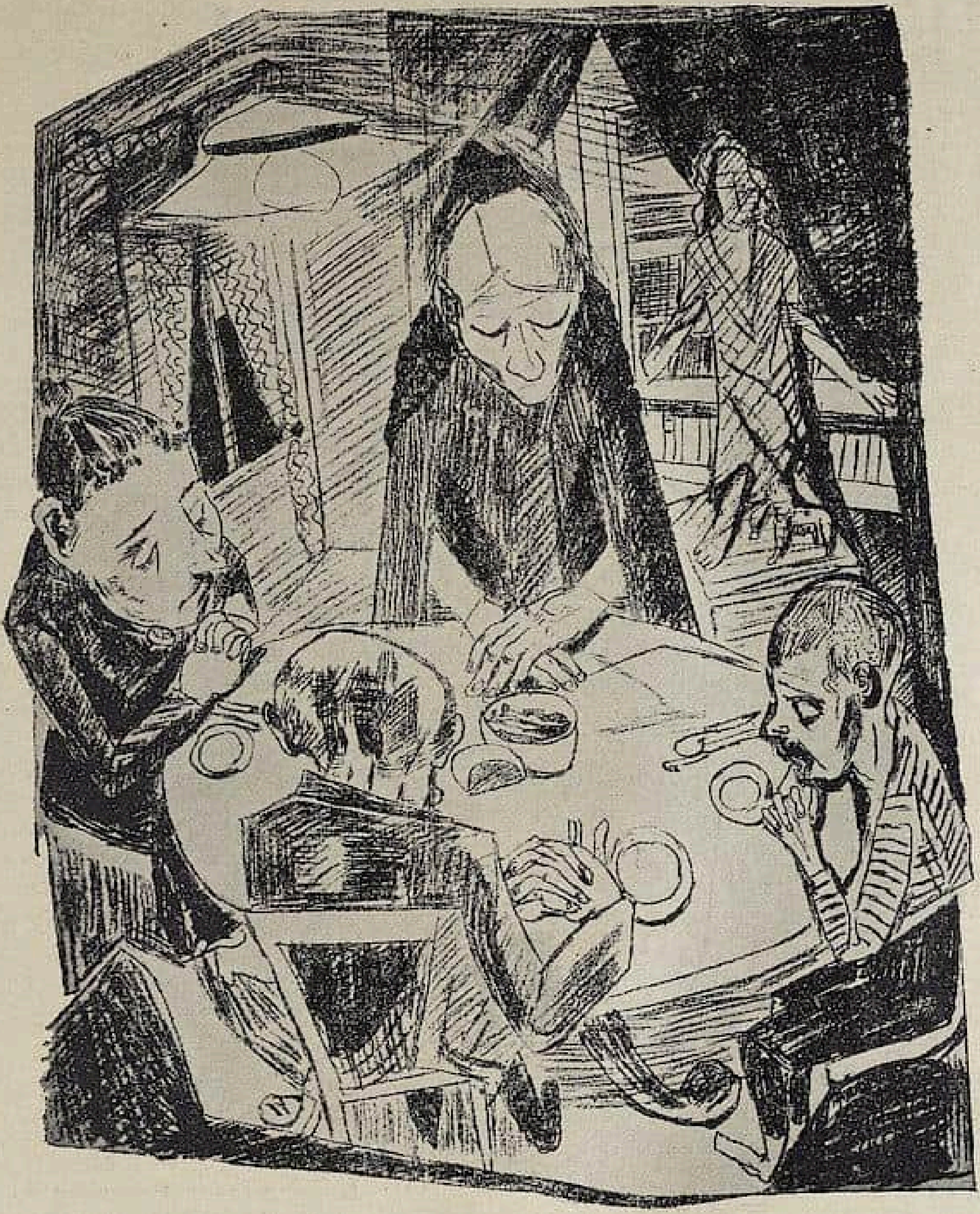
Und um dieſe Form handelt es ſich hier, denn nur ſie iſt das Inſtrument, das unerträglich Scheinende aus der Empfindung des Künſtlers in die unſere überzuleiten. Was Warnungsſchrei ſcheint, was wie Literatur und graphiſche Programmuſik eines leidenſchaftlich um ſein Volk Beſorgten ausſieht: letzten Endes iſt es Angelegenheit der Kunſt. Nur weil es ganz in graphiſche Form eingetaucht iſt, weil eine faſt übermächtige Gewalt der Linie uns aus dieſen Blättern überfällt und feſſelt, darum wirkt es ſo gegenſtandhaft, ſo aufreizend aktuell. Der Äſthet mag ſich mit Abſcheu von dieſen Blättern wenden und naſerümpfend von Tendenz reden: ſie ſind zu einem ſo lauten und unbedingten Ausdruck unſeres Zeitempfindens geworden, weil dieſes ſich hier ſeine adäquate Form geſchaffen hat.

Man möge mich nicht mißverſtehen. Ich bin der Letzte, der abſtrakter Malerei ihren Sinn abſpräche; noch die äußerſten Verſuche eines Schwitters, Schlemmer oder Klee finden bereitwilliges Echo in mir. Es heißt aber den Geiſt der Zeit verkennen, wenn man in der Gegenſtandsform Beckmanns nicht ein Gefäß erblicken kann, in dem die fabelhaften Kräfte einer chaotiſchen Gegenwart (und Zukunft) eine höchſte Steigerung und Verklärung erleben. Prinzipiell muß einmal feſtgeſtellt werden, daß der Künſtler das Recht und, wenn er Mut und Charakter genug beſitzt, auch die Verpflichtung hat, deutlich und draſtiſch auszuſagen, was iſt und warum es iſt; daß er nicht verbunden iſt, mit geſchloſſenen Augen an den wilden und gefährlichen Erſcheinungen von 1919 und 1920 vorüberzugehen. Wenn ſein Geiſt ihn treibt, lieblichere Viſionen zu ſuchen und uns mit einem göttlichen Traumlande zu tröſten und über Dunkelheiten des Daſeins hinwegzuhelfen, ſo ſeien wir ihm dankbar. Aber es gibt viele Wege im Paradieſe der Kunſt, und wer uns mit grauſamer Deutlichkeit einen Spiegel vorhält, vor deſſen Zerrbild wir zurückſchaudern, kann vielleicht der größere Viſionär ſein, weil er der leidvollere iſt und den Dingen auf den düſteren und tragiſchen Grund blickt, aus dem alles Leben erwächſt.

Denn dieſe Blätter ſind Viſionen kraft der umbildenden Geſtaltung eines großen Künſtlers. Mag der Anlaß in noch ſo banaler und grauſiger Wirklichkeit wurzeln; mag er uns an den armen Tiſch einer hungernden Familie führen, oder in die Ver-

Max Beckmann.

Die Straße. Lithographie.

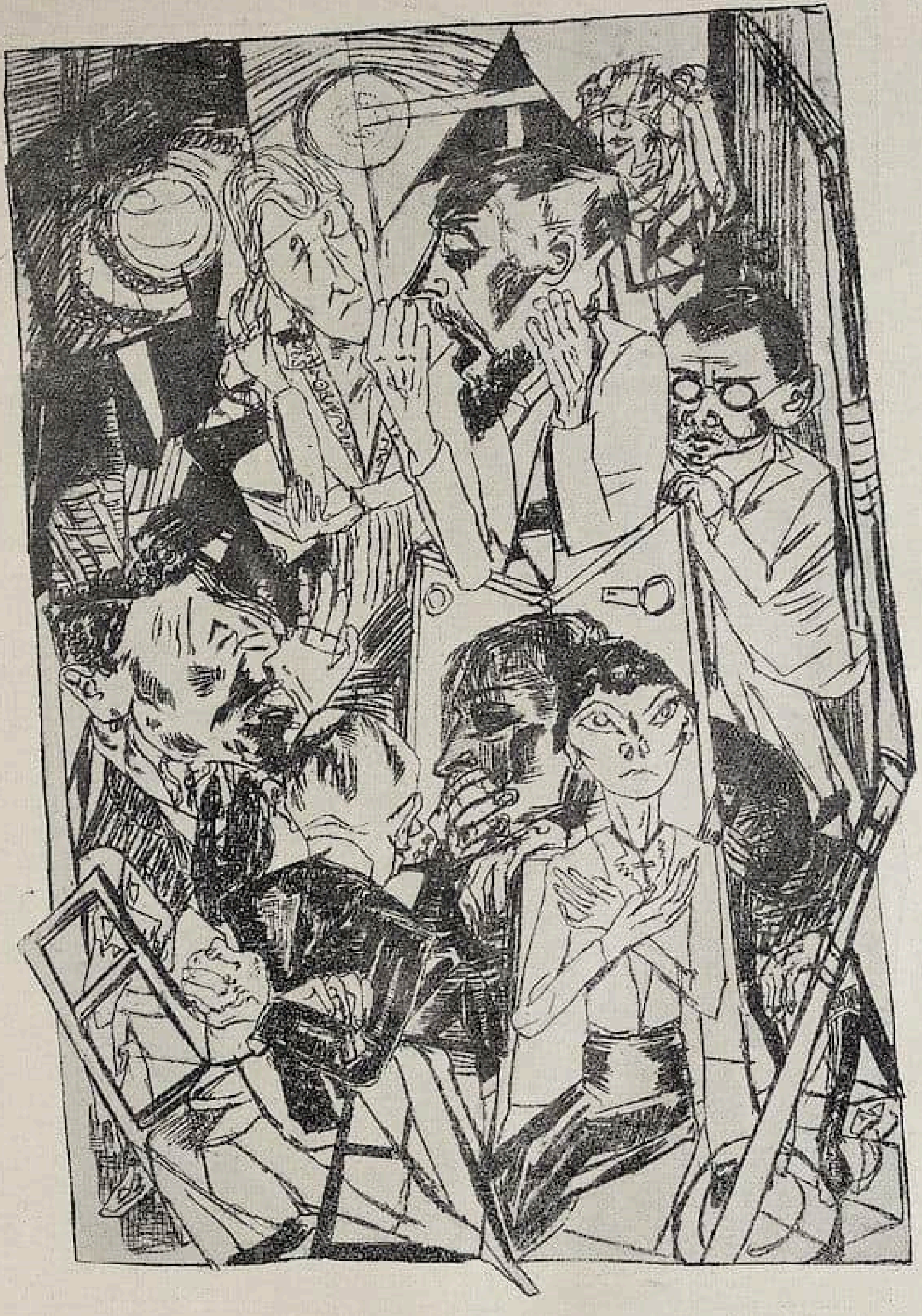


Max Beckmann.
Hunger. Lithographie.

sammlung fanatischer Ideologen, die grauenhafte Menagerie verzückter Fanatiker, die ins Leere hinausreden; oder in die Plattheit zügelloser Tanzkaffees und Kaschemmen mit gröhlenden Soldaten, in die nächtlichen Straßen mit ihren unsäglichen Infernalien: die graphische Behandlung erhebt diesen Anlaß zu einem ewig gültigen Symbol menschlichen Tuns. Wer denkt nicht dabei an die Martyrien und Rücksichtslosigkeiten der spätgotischen Maler, die das Göttliche leidend sahen unter Brutalitäten ohne Maß und das Menschliche in der höchsten Ekstase der Lebensverneinung oder Bosheit? Auch bei Beckmann ein „Martyrium“ wortlosen Duldens unter Henkersroheit; auch bei ihm die Sinnlosigkeit des Bösen, nach dessen Existenzberechtigung nur der naive Optimist fragt. Das alles aber nicht als Scheingebilde der Natur, sondern in der schwer lesbaren und darum so erschütternden Handschrift der Hieroglyphe; nicht wie ein Theater lebendigräumlicher Darstellungen, sondern in der Traumform der Vision, die alle Gesetze körperlicher Erscheinungen aufhebt und verwirrt.

Denn dies ist das Kunstmittel der Beckmannschen Lithographien: die äußerste Wirklichkeit im einzelnen mit einem spukhaften Abirren von der Realität im ganzen zu verbinden. Es sind die Mittel des Traumes, des Albdrückens: eine Vernichtung alles Gesetzmäßigen der Lebensform, ein Ausbalancieren des Unwahrscheinlichen mit sehr deutlichen blitzhaft scharfen Beobachtungen aus der Natur. Die Vorgänge werden durch eine scheinbar völlig willkürliche Perspektive und Verschiebung aller Proportionen verzerrt, das Individuelle ins Groteske übertrieben und die Natürlichkeit von Raum und Rahmen nach allen Seiten gesprengt: so kommt das Ungeheure, das Schreckhaft-Nahe der Vorgänge, der Eindruck des Überfalls auf unsere wehrlosen Nerven zustande. Hier geschieht die Deformation mit einer künstlerischen Überlegung und Folgerichtigkeit, die beispiellos dasteht und auch über Meidners grandiose Schrecklichkeiten weit hinausgreift: das macht, sie wirkt in erster und in letzter Rücksicht im und durch den Raum.

Von allen Gestaltungsmöglichkeiten des sogenannten Expressionismus ist diese überwirkliche Raumbehandlung Beckmanns bisher das ausdrucksvollste Mittel, um Geschehnisse aus ihrem Naturzusammenhang zu lösen und zugleich mit übermenschlicher Deutlichkeit zu materialisieren; wie es bei den Alten etwa Multscher oder P. Breughel d. Ä. getan haben; jedoch mit einem ganz unheimlichen Fanatismus bis in die letzten Schärfen verfolgt. Die Bildebene wird so stark vorgerückt, daß sie aus der Fläche auf uns zuzustürzen scheint, die nächst rückwärts gelegenen Dinge treten jäh mit einer unwahrscheinlichen Schnelligkeit zurück: es entsteht der Eindruck einer überstarken Raumbewegung, ein Sausen und Schwindelgefühl, aber keine wahre Raumtiefe, weil die Proportionen nach hinten zu mit Absicht undeutlich und ganz verworren behandelt werden. Dies war schon in Beckmanns Gemälden, vor allem in der „Nacht“ und neuerdings im „Frauenbad“ und „Selbstporträt“ von 1919 angewendet. In der präziseren und abstrakteren Strichtechnik der Lithographenkreide steigert sich das Visionäre des Räumlichen noch zu unmittelbarster Drastik. Beckmann greift zu ganz barocken und verwegenen Mitteln wie der Überschneidung des Bildrandes durch Einzelheiten, eine hinausweisende Hand oder einen vorne riesenhaft vorüberhuschenden Hundekopf (man denkt einen Augenblick, mit aller künstlerischen Reserve, an die entsetzliche Nachterscheinung des „Hundes von Baskerville“): einer Formaläfthetik wie der des Hildebrandtschen Cornelius natürlich ein unmöglicher Greuel, aber zu allen Zeiten von barocken Künstlern angewendet zur Stärkung der Unmittelbarkeit und räumlichen Drastik. Bei den Lithographien schlägt dieses äußerste Maß gotischer Überwirklichkeit ganz naturgemäß in eine Transzendenz um, die eine feine aber haarscharfe Linie von der



Max Beckmann.
Die Ideologen. Lithographie.

Max Beckmann.
Der Nachhauseweg. Lithographie.

Sensation trennt; die Linie, die jedes kühne Barock von der Banalität scheidet und die einer stumpferen Witterung unter dem Begriff unlauterer Kunstmittel verschwimmt. Man muß eben ein Künstler von der selbstherrlichen und stilbildenden Kraft wie Beckmann sein, um aus dergleichen einen Hebel visionärer Anschaulichkeit zu machen.

Es bedeutet schließlich nur eine Auswirkung derselben übersteigerten Sehform, wenn die Proportionen innerhalb der Figuren und Dinge und in ihrem Verhältnis zueinander nicht von optischer Wahrscheinlichkeit, sondern von den Notwendigkeiten ihrer geistigen Beziehungen und ihrer Wichtigkeit für das Bildganze bestimmt werden. Sie sind also „willkürlich" und verzerrt; d. h. der Kopf als das Wichtigste wird übergroß gebildet und mit stärkstem Ausdruck geladen, die Gliedmaßen schwinden in abenteuerlichem Maße, die Bewegungen fahren blitzschnell oder zucken gespensterhaft über die Fläche, bisweilen streckt sich eine rückwärts gelagerte Form in ungeheurer Zerrung nach vorne. Das Imaginäre, ja Chimärische dieser Welt erhebt sich zu äußerster Plastik durch die Sorgfalt, mit der solch ein Einzelteil realistisch durchgebildet, hervorgehoben wird: das Bild erhält eben sein Gesetz nicht von der Optik realer Erscheinung, sondern ausschließlich von seinen geistigen Beziehungen, deren Bildungsgesetze selten in so beispielhafter Reinheit ausgebreitet sind und nachgefühlt werden können wie in diesen ausgereiften Schöpfungen Beckmanns.

Im einzelnen müßte man jedes Blatt auf seine Bildform durchgehen, um einen Begriff zu geben von dem Reichtum an Gestaltung, den er aus den dargelegten Prämissen zieht. Zwei Gruppen sondern sich deutlich: die des vielfältig verwobenen Kleinformigen, das einigermaßen Abstand von der Sehebene hält, und die graphisch noch wirkungsvollere der Nahform mit ihren riesenhaften Köpfen. Unter der ersten wirkt namentlich in den „Ideologen" das Durchdringende der Psychologie, wo der graphische Eindruck des Verworrenen einer sinnlichen Ausdeutung der Ziellosigkeit, der seelischen Kraftvergeudung dieser armen Fanatiker gleichkommt. Oder das Tanzkaffee „Malepartus" mit seinen versteckten und doch so wichtigen Parallelismen und der wüsten Raumorgie, in der das moral sch Minderwertige des Treibens stärker widerhallt als in der Gegenständlichkeit selbst. Der einfachste Aufbau im „Hunger" schafft auch eines der stärksten Blätter: vier Menschen um den armseligen Tisch geordnet in steiler Draufsicht, von äußerstem Ausdruck des Mangels und hoffnungsloser Ergebenheit, in lauter gesenkten Linien und so, daß man keine Augen sieht. Zu den großfigurigen gehören auch die beiden Blätter mit einem Selbstbildnis: die „Familie", ein Dreiklang von Generationen mit ungemeiner Konzentration auf die jeweilige Empfindung einer jeden und ihre Kontraste und Sichnichtverstehenkönnen. Die anklagend hinausweisende Gebärde des Mannes und Künstlers kehrt mit innigerer Gewalt bei dem unheimlichen „Nachhauseweg" wieder und wird zum selbstanklagenden Schrei: „Gott sei mir Sünder gnädig". Es sind fast nur zwei Köpfe in übermäßiger Bedrängnis der Anordnung: Selbstbildnis und grausig verstümmelter Soldat. Mit dieser wortlosen Gegenüberstellung nimmt er Abschied von der „Hölle": stärker könnte nichts unser Gewissen erschüttern als diese sachliche Feststellung, die aus dem tiefsten Jammer der Menschheit steigt und das Bekenntnis enthält, daß jeder schuld ist an der Tragödie, und daß das uralte Wort der Veden in seiner tragischsten Bedeutung vor uns aufsteigt: „Das bist du".

Die Folge dieser Lithographien erschien im Verlage von J. B. Neumann, Berlin W.

DER KUNSTSAMMLER

Von Sammelweſen und Kunſtereigniſſen

Würzburg und Fulda / Ein Beitrag zur Geſchichte der deutſchen Wirkteppichmanufakturen im 18. Jahrhundert

Mit 4 Abbildungen *Von H. GÖBEL*

(Fortſetzung aus Heft 22.)

Ende 1732 hat Pirot bisher zwei neue Kaminſchirme und einen neuen Wirkteppich fertiggeſtellt, außerdem fünf alte Hautelißen, die ſich in kläglichem Zuſtande befanden, in Stand geſetzt. Die Eingaben des folgenden Jahres beſchäftigen ſich faſt nur mit der Regelung des Zuſchuſſes für die Lehrjungen. Das Verfahren der Hofkammer wirkt recht kleinlich. Nach langwierigen Verhandlungen wird die Koſtfrage der Lehrlinge endlich gelöſt. Pirot erhält für ſeine Zöglinge wöchentlich insgeſamt 1 fl. rhn. ſowie 6 Batzen für Kleidung. Die Jahre 1734 und 1735 bringen faſt nur endloſe Eingaben unſeres Wirkers, der mit ſeltener Ausdauer um eine Zulage von 1 Fuder Wein und 6 Malter Korn kämpft. Die Einzelheiten entbehren ſonderlichen Intereſſes; von größerer Bedeutung iſt ein Bericht des Meiſters über das von ihm verwandte Material. Er benutzt die aus Flandern bezogene ſogenannte engliſche Porträtwolle, das heißt eine feindrahtige Wolle, die das Pfund nicht weniger als $4\frac{1}{2}$ Rthl. koſtet. An altem Beſtand ſind noch 353 Pfd. Wollgarn und 165 Pfd. Seide im Vorrat des Hochſtiftes. Die Seide bezieht Pirot gleichfalls als engliſche Ware über Flandern. Ende 1737 wird der Hofkammerrat Roſſat mit der Abgabe der Rohmaterialien nach Gewicht beauftragt. Entſprechend findet eine Nachprüfung durch Nachwiegen der fertiggeſtellten Tapeten ſtatt. Das Verfahren iſt allgemein bei Tapiſſeriemanufakturen üblich. 1738 werden in einem Hofkammerprotokoll nochmals die Materialpreiſe erörtert. Ein Pfund engliſche eingefärbte Seide koſtet 14 fl. rh. frei Würzburg, ein Pfund Wolle 3 fl. 45 kr. Die Ware kommt über Antwerpen und wird durch einen Kaufmann Meysner, wohl ein Würzburger, bezogen. Die Hofkammer findet es mit Recht verwunderlich, daß Pirot ſelbſt ein Pfund Seide mit 26 fl. 8 bzn. rh., ein Pfund Wolle mit 6 fl. 45 kr. rh. angeſetzt und verrechnet hat. Die Materialverwaltung ſcheint überhaupt ein ſchwacher Punkt der Würzburger Manufaktur geweſen zu ſein. Die Verlockung, die wertvollen Rohſtoffe anderweitig zu verwenden, liegt zu nahe. Die Klagen über Unklarheiten in der Materialverwaltung kommen verhältnismäßig häufig vor.

Um die Mitte des Jahres 1735 arbeitet Pirot infolge der Perſonalunion der beiden Biſtümer in der Hand Friedrich Karls von Schönborn an Ausbeſſerungsarbeiten der Hautelißen aus den Bambergiſchen Schlöſſern.

Des Meiſters immerwährender Kampf um Lohnerhöhung, der ſich zum Schluß auch noch auf die Holzlieferung erſtreckt, läuft endlich für ihn einigermaßen ſiegreich aus. Nach mehrfachen kleineren Zulagen, wird durch Reſkript vom 2. September 1739 ein jährliches Gehalt von 120 fl., das Koſtgeld mit 104 fl., ferner eine Zuweiſung von 9 Malter

Korn und 9 Eimer Wein festgesetzt, außerdem werden 332 fl. 12 bz. Kostgeld und 57 fl. 9 bz. Kleiderzuschuß für die vier Zöglinge sowie schließlich 24 Karren Holz genehmigt.

Die Ausbildung der Lehrlinge zieht sich ziemlich lange hin; Zänkereien und Reibereien zwischen den jungen Leuten und Pirots Mutter sind an der Tagesordnung. Schließlich droht die Hofkammer, den Tapetenwirker mit seinem gesamten Betrieb „aus der Barraquen" zu entfernen. Es ist unklar, welche Baulichkeit hiermit gemeint wird. Aller Wahrscheinlichkeit nach dürfte es sich um einen provisorischen Ausbau im Münzgebäude handeln. Auch mit der technischen Durchbildung der Lehrlinge scheint das Hochstift nicht einverstanden zu sein. Es verlangt nach sechsjähriger Ausbildung nunmehr geeignete Proben zu sehen; man will wissen, ob die Lehrlinge auch Hände und Füße kunstgerecht wirken können. Die letztere Frage ist nicht ganz unberechtigt. Die Ausbildung von Gesicht und Händen ist ein schwacher Punkt in Pirots Wirkereien. Der Fürstbischof scheint nicht mehr das rechte Vertrauen zu seinem Hofwirker zu besitzen. Es entspinnt sich Anfang 1738, also in der Zeit unmittelbar bevor Pirot mit der Ausführung der großen Stücke zu dem venetianischen Karneval beauftragt wird, ein interessanter Schriftwechsel zwischen Friedrich Karl von Schönborn und dem bekannten Berliner Wirker Charles Vigne. Letzterer schreibt dem Fürstbischof unter dem 21.1.1738: „Voiez Monseigneur déux differents deßeins que jay faits faire par mr Pesne peintre du Roy. Sur la Tapißerie que V.A.S. a Veu. Je les ay fait voir a Mgr Le prince Royal qui a le gout parfaitement bon et luy ay dit que cetoit pour V.A.S. Il trouve le grand, fort a Son gré et m'en commenderoit Une Tanture pour luy meme, SA Seavoitou La placer, Mon Dessein Seroit Monseigneur de mettre dans le vuide du haut, qui est loin, differents Nuages avec des grands Oiseaux Surquoy V.A.S. aura la bonté de me faire Scavoir Son Sentiment. Je ne Scay Sy V.A.S. approuvera les deux arbres que Jy ay fait mettre, en cas qu'Elle ne les y Veuille pas, je les hoteray et je me confermeray entierement aux ordres qu'Elle me fera donner, a l'Egard du prie de de Celle cy außi bienque de celle avec des figures du Theatre Italien etc...." Die Antwort vom 1. März 1738 ist ausweichend. Der Briefwechsel ist insofern von Bedeutung, als er mit starker Wahrscheinlichkeit die Kartons der im Charlottenburger Schloß noch erhaltenen Folge der italienischen Komödie, keinem geringeren als Pesne zuschreibt. Zugleich scheinen die vorgelegten Entwürfe des Berliner Wirkers den Fürstbischof zu der, dann Pirot in Auftrag gegebenen, Tenture des venetianischen Karnevals (in den Inventaren auch als Burlesco-Stücke, bzw. italienische Komödie bezeichnet) angeregt zu haben. 1738 befindet sich Pirots Manufaktur nicht mehr in der „Barraquen"; er haust nun im oberen Stockwerk des Münzgebäudes. Die Räume werden für ihn instandgesetzt und mit „hellen Scheiben" versehen. 1740 sind die Vorbereitungen für die Ausführung des „Burlesquen Zimmers" im vollen Gange. Pirot läßt die benötigten englischen Seiden, Wollen und Kettgarne im Gesamtbetrage von 1146 fl. 2 bzn. fr. aus Antwerpen kommen. Die Arbeiten scheinen in den alten Räumen der Manufaktur nicht recht vorwärts zu kommen. Der Meister schiebt die Schuld auf die schlechten Lichtverhältnisse des Ateliers. Die Hofkammer setzt sich seinen Wünschen entsprechend mit dem Obristen Neumann, dem bekannten Erbauer des Würzburger Schlosses, in Verbindung. Ende 1741 kann Balthasar Neumann berichten, daß des Tapetenwirkers Pirots Wohnung in den „Peterer Neuen Bau", d. h. in die Universität verlegt sei, der Mietszins beträgt 40 rthl. jährlich und ist von der Hofkammer an das Universitäts-Rezeptoratamt abzuführen. Pirots Tätigkeit nimmt nun ein schnelleres Tempo an; er arbeitet nicht nur an der in Auftrag gegebenen Folge, sondern hat nun auch aus-

wärtige Bestellungen zu erledigen. So werden u. a. neue Tapeten für die Ausstattung des fürstbischöflichen Quartieres in Wien erwähnt. Pirot arbeitet diese Wirkereien als Privatmann, die hierfür tätigen Lehrlinge und Gesellen hat er selbst zu löhnen, das Seiden- und Wollenmaterial darf er den fürstbischöflichen Beständen gegen entsprechende Bezahlung entnehmen. Es handelt sich wahrscheinlich um eine Wiederholung des Karnevals von Venedig, dessen Verbleib bisher noch nicht festgestellt werden konnte. Zugleich nimmt Pirot für das Hochstift die erste Folge für den Gartensaal des Schlosses Werneck in Angriff. Die nächsten Jahre bringen nur spärliche Berichte über das Fortschreiten der Arbeiten Meister Pirots. Am 21. September 1746 findet eine eingehendere Revision durch die Hofkammer statt, die ergibt, daß von der dritten Folge des Karnevals zu Venedig, die für das nach dem Garten zu gelegene fürstbischöfliche Schlafzimmer der Würzburger Residenz bestimmt ist, das eine Stück zur Hälfte, das zweite zu etwa einem Drittel fertiggestellt, das dritte dagegen noch nicht angefangen ist. Jeder Wandteppich soll 14 Schuh hoch werden, die Breite wechselt nach den verfügbaren Flächen zwischen 14, 18 und 32 Schuh. Pirot hat vier Gesellen an der Arbeit, jeder stellt von ihnen nach seiner Angabe täglich $1^1/_2$ Quadratschuh fertig. Die restliche dritte Tapete sowie die fehlenden Teile der zwei angefangenen Stücke könne er in 118 Tagen liefern. Die Behauptungen sind nicht ganz stichhaltig. Es ist technisch bei der von Pirot verwandten Kettfadenstärke ausgeschlossen, daß in dem von ihm benutzten Basselisseverfahren ein Geselle täglich $1^1/_2$ Schuh fertigen kann. Pirot scheint die wohl etwas ungeduldig gewordene Kommission durch zu stark aufgetragene Versprechungen getröstet zu haben. 1749 sind die Wirkteppiche bis auf ein Stück abgeliefert. Die fürstliche Hofkammer denkt nun ernstlich daran, „die bis anhero bestellet gewesene Fabric in solcher anordnung nicht längerhin zu erhalten." Am 30. Juli 1749 erstattet Meister Pirot der Hofkammer mündlichen Bericht. Er kann auf Befragen nicht genau angeben, wieviel Seide und Wolle er noch zur Fertigstellung der Sessel und des „Pourlesco-Stückes" brauche. Erstere werde er in drei bis vier Tagen liefern, das Pourlesco-Stück aber nicht vor April 1750. Eine in Pirots Atelier am gleichen Tage durch den Adjunkten Schubert vorgenommene Nachprüfung ergibt einen Vorrat von 194 Pfund Seide und 491 Pfund Schattierungswolle. Die Hofkammer kommt nunmehr zu dem endgültigen Entschluß, die Manufaktur, die auf die Dauer zu teuer zu stehen kommt, aufzuheben, und es Meister Pirot zu überlassen, sich als Privatfabrikant den weiteren Lebensunterhalt zu suchen. Die Sessel und das noch in Arbeit befindliche Stück solle er fertigstellen; sofern der Hof später noch Wirkereien brauche, werde er sich schon an ihn wenden. Am 1. September 1749 räumt der Meister seine bisherige Wohnung im Universitätsbau und behält dort nur noch einen Raum zur Vollendung der erwähnten Arbeiten. In die freigewordene Wohnung zieht der Hofrat und Professor Banniza. Mitte September 1750 erscheint Pirot mit dem Ersuchen, ihm seine alte Besoldung wenigstens so lange zu vergüten, bis er die noch nicht fertiggestellten acht Sessel mit dem zugehörigen Kanapee und den noch fehlenden einen Teppich „zu denen Burlesca" ausgeführt habe. Das Gesuch wird seinem Wunsche gemäß am 19. November 1750 genehmigt. Trotzdem verschlechtern sich die Verhältnisse Pirots von Jahr zu Jahr, private Aufträge scheint er nicht in genügender Zahl erhalten zu haben; vielleicht ließ es der Künstler auch an dem nötigen persönlichen Eifer fehlen. Mitte 1752 gelangt ein erneutes flehendliches Gesuch an die Hofkammer. Dreißig Jahre habe er dem Hochstift treu gedient und könne jetzt „bey Verlust seines Ehrlichen Namens keine andere arbeit" mehr bekommen. Auch jetzt findet der gealterte Meister

Residenz zu Würzburg. Venezianisches Zimmer. Wirkteppich von A. Pirot.

Entgegenkommen. Er erhält als jährliche Bestallung 224 fl. fr., 13 Malter Korn und 1 Fuder Wein. Er hat dafür als Hof-Zimmer-Inspektor die „Tapeten und Meubles" in den Hochfürstlichen Schlössern zu beaufsichtigen und instand zu halten. Größere Neuarbeiten sollen vorher besonders im Preise vereinbart werden. 1753 verlängert Pirot im Schlosse Veitshöchheim zwei Verdüren, er erhält für die Pariser Elle eine Vergütung von 10 fl. Das erforderliche Wollen- und Seidenmaterial hat er selbst zu stellen. Die nächsten Jahre verlaufen ohne Neuaufträge. Ende 1762 tauchen wieder Schwierigkeiten auf. Pirot sitzt trotz seines Gehaltes in schweren pekuniären Nöten; sein Einkommen ist mit Arrest belegt. Erst nach längeren Verhandlungen erfolgt die Freigabe. Im nächsten Jahre sucht Pirot die Hofkammer zu neuen Arbeiten zu bewegen, er macht auf die schlechte Beschaffenheit der Woll- und Seidenvorräte aufmerksam, in denen die Motten und Milben übel hausten. Es sei doch zweifelsohne besser, das gute Material schleunigst zu verarbeiten, um so große Werte zu erhalten. Die Würzburger Bordenmacher wollten von der Ware auch nichts mehr wissen und verweigerten den Ankauf. Pirot macht nun seine Rechnung auf und verlangt für die Herstellung eines Sesselbezuges etwa 50 fl. Die Hofkammer ist im Zweifel; nach den eingegangenen Erkundigungen sind die Pariser und Brüsseler Bezüge billiger. Der Meister erlebt indes die endgültige Entscheidung nicht mehr. Bereits Juli 1764 ist sein Schüler und Nachfolger Joseph Helm in Tätigkeit.

Ein genauer Überblick über Pirots Tätigkeit läßt sich mit ziemlicher Sicherheit an Hand der alten Inventare und der noch erhaltenen Stücke gewinnen. Das im Juni 1751 aufgestellte Verzeichnis der Ausstattung des von Balthasar Neumann erbauten Lustschlosses Werneck erwähnt im Raum Nr. IV des Hauptbaues „drei Stück Tapeten, einen Carneval vorstellend, mit hochfürstl. Greiffenclauischen Wappen eingewürckt, von Pyrot. Ferner Zwölf Von Hautelis gewürckte Lähen-Sessel mit Hellgrünem Grund, weißen Schildern mit darein gewürckten Chinesischen figuren. Zwei dergleichen Arm-Lähen-Sessel". In einem anderen Raume des oberen Stockes ist Pirots erste Arbeit angeführt: Der Kaminschirm mit dem Schönbornschen Wappen „mit breiten borden auf beyder seithen gefasset". In dem an den Hauptsaal anstoßenden Raum werden ferner „drey stück neue Hauttelis-Tapeten von Verschiedenen schönen chinesischen Figuren" sowie „zwey neue Hautelisene Armlehn-Sessel von grünen Grund und eingewürckten Blumen mit grünen Cajantenen-überzügen" erwähnt. Es liegt die starke Wahrscheinlichkeit vor, daß auch diese Wirkereien dem Atelier Pirots entstammen[1]. Die Sessel sind von der Hand seines Nachfolgers Helm gefertigt. Die für das Schlafzimmer des Residenzschlosses gewirkten burlesken Tapisserien, d. h. die Wiederholung des Venetianischen Karnevals werden in den Inventaren von 1778/1779 nur kurz und wenig klar erwähnt. Von den zur Zeit bekannten fünf Wirkteppichen Pirots befinden sich drei in dem Venetianischen Zimmer des Würzburger Schlosses, die anderen zwei, aus Schloß Werneck stammend, im Nationalmuseum in München. Ferner sind verschiedene Sessel und ein Kanapee aus Pirots und Helms Atelier noch in der Residenz zu Würzburg erhalten. Über die dritte nach Wien gelieferte Folge ließ sich bis jetzt nichts näheres ermitteln[2].

Überblicken wir das Lebenswerk Meister Pirots, so erscheint es uns in Anbetracht der langen Jahre seiner Tätigkeit verhältnismäßig klein. Es berührt uns seltsam, wie schlecht das Hochstift die Arbeitskraft der eigenen Manufaktur zu verwerten verstanden hat. Die wenigen von Pirot gewirkten Teppiche stehen in keinem Verhältnisse zu den zahlreichen von dem Fürstbischof aus den Niederlanden bezogenen Tapeten. Die Aufstellung Helms zählt allein im Würzburger Schloß 54 Wirkteppiche auf, die zum Teil mit Gold und Silber gearbeitet sind. Auch auswärtige deutsche Manufakturen wurden in reichem Maße mit Lieferungen für das Hochstift beauftragt. So übergibt Juni 1770 die Savonnerie Fabrique des Heidelberger Hoftapetenwirkers Jechl oder Jehe sechs für das Würzburger Schloß bestimmte Sessel mit dem zugehörigen Kanapee. Der Preis beträgt 400 fl. Auch die bisher in der Literatur noch unbekannte Straßburger Tapisseriemanufaktur wurde um 1740 mit einem Auftrag auf Anfertigung von Möbelbezügen betraut. Der Thronsaal des Residenzschlosses enthielt außer den jetzt umgehängten Tapisserien aus der Geschichte Alexanders „sechs Sessel, Sitz und Rücklahnen von Straßburger Hautelis bezogen, worinn Früchten und Laubwerk, dann mit goldenen mittelbreiten Halbborden gefaßt". Die Stücke sind noch vorhanden. Die Kartons zu dem Venetianischen Karneval stammen, wie vor schon erwähnt, von der Hand des Hofmalers Rudolf Biß und seiner Schüler. Ein gewisser Anklang an Arbeiten von Beauvais, so namentlich an die bekannte erste Tenture chinoise nach Vernansal, Blin de Fontenay und Du Mons ist unverkennbar. Die unmittelbare Kopie einer Beauvaisfolge liegt jedoch nicht vor. Biß scheint eine Reihe von Vorbildern benutzt zu haben — der Hintergrund geht bei dem großen Wirkteppich auf venetianische Stadtbilder in der Art der

[1] In dem Inventarverzeichnis vom 14. März 1749 erklärt Pirot ausdrücklich, die Folge „gineschise historie" zweimal ausgeführt zu haben.

[2] Siehe Anmerkung 1, Heft 22, Seite 823.

Residenz zu Würzburg. Venezianisches Zimmer. Wirkteppich von A. Pirot.
Aufnahme von Hofphotograph K. Gundermann, Würzburg.

Canaletto zurück, die er dann nicht immer geschickt für die verschiedenen Kartons zusammenstellte. Das fürstbischöfliche Gardemeuble besaß, nach den Inventaren zu urteilen, niemals ein Exemplar der tenture chinoise oder eine andere Beauvaisfolge. Es fehlt den Bißschen Entwürfen vor allem die klare Zusammenfassung, der einheitliche Zug. Die Figuren sind größtenteils der italienischen Komödie entnommen, wahrscheinlich sind auch Vorlagen aus der Berliner Manufaktur des Vigne beeinflussend gewesen. Die Farbengebung der Wirkereien Pirots bewegt sich in der Art der gleichzeitigen Brüsseler Arbeiten; es fehlt jedoch der für die Ateliers der brabantischen Hauptstadt typische warme Gesamtton. Der Grund liegt einerseits darin, daß Biß als Kartonmaler naturgemäß nicht die erforderliche Erfahrung besitzen konnte, anderenteils war ein Herbeischaffen der entsprechend eingefärbten Wollen und Seiden mit außerordentlichen Schwierigkeiten verbunden. Der Wirker mußte sich mit dem begnügen, was vorrätig oder leicht zu erlangen war. Immerhin verrät die ganze Technik, namentlich an den beiden kleineren Stücken, in Pirot einen befähigten Wirker. Es ist zu bedauern, daß seine Begabung — ob mit oder ohne eigene Schuld — nicht in genügender Weise zur Geltung kommen konnte. Die größte der Würzburger Wirkereien stellt unter einem Baldachin, der von seltsamen gotisierenden Bogen umrahmt wird, ein fröhliches Gelage dar. Den Hintergrund bilden Dogenpalast und Campanile, bzw. die Kuppel des Domes. Von den beiden kleineren Teppichen bringt der eine ein vornehmes Paar bei der Tafel von musizierenden Masken umgeben, der andere einen Maskenzug. Die Signierung Pirots: A. PIROT. V. W. findet sich in der unteren rechten Ecke der letzterwähnten Tapete. Die obere Bordüre zeigt in der Mitte das fürstbischöfliche Wappen Friedrich Karls von Schönborn. Die zwei im Münchener Nationalmuseum befindlichen Stücke der Wernecker Folge mit dem Wappen des Fürstbischofs Phil. Karl von Greifenklau sind in ihren Abmessungen kleiner und weisen verschiedene, wenn auch unwesentliche Abweichungen auf.

Pirots Nachfolger wird sein Schüler Joseph Helm. Er erhält durch die Verfügung vom 20. Juli 1765, außer der Instandsetzung einer schadhaften Bordüre, den Auftrag auf Anfertigung von sechs Dutzend gewirkter Sessel. Helm verlangt für Herstellung eines Sessels acht Reichstaler. Die in finanziellen Dingen fast zu vorsichtige Hofkammer

zieht zunächst Preise bei den drei anderen Schülern Pirots ein. Nur einer von ihnen, ein gewisser N. Hausknecht, fordert fünf Reichstaler bei Lieferung des Materials, freier Heizung und Beleuchtung. Für die Herstellung je einer Rücklehne mit Sitz benötigt er drei Wochen. Die beiden anderen, nicht namentlich benannten Kollegen Helms halten den Ansatz von acht Reichstalern für durchaus angemessen. Nachdem sich eine besondere Kommission noch über die Preise von Plüschsesseln eingehend unterrichtet hat, die sich billiger stellen (3 rthl. 6 bzn. das Stück), aber nur wesentlich kürzere Zeit halten, entschließt sich die Kammer endlich zu der Anfertigung der „grünen" Sessel „die für den Hof weit ansehnlicher und Convenienter seyen". Die Herstellung der sechs Dutzend Sessel, die sich voraussichtlich über mehrere Jahre hinziehen dürfte — die Hofkammer hat kein rechtes Vertrauen zu den von den Wirkern gesetzten Fristen — wird den drei Pirotschen Schülern gemeinsam übertragen, um auf diese Weise den Tüchtigsten unter ihnen herauszufinden, der dann seiner Hochfürstlichen Gnaden als Hoftapeten-Inspektor präsentiert werden soll. Die Stelle ist im übrigen nicht mit dem Amte des Hoftapeziers zu verwechseln, das ein gewisser Gottfried Rheinhard bekleidet, dem lediglich die Dienste eines Tapeziers im heutigen Sprachgebrauch obliegen, der Stoffe ausbessert, Draperien aufhängt und dergleichen Arbeiten mehr verrichtet. Ende 1766 wird Joseph Helm als Hoftapetenwirker erwähnt. Er eröffnet seine Laufbahn mit dem üblichen Bittgesuch um Gehaltserhöhung. Er besitzt außer dem Konstablergehalt lediglich einen Teil der ehemaligen Besoldung Pirots. Falls ihm die Hofkammer nicht entgegenkomme, müsse er mit Frau und Kindern betteln gehen. Von der Herstellung der sechs Dutzend Sessel sei auch nicht mehr die Rede. August 1767 erhält Helm den endgültigen Auftrag für ein Kanapee und eine größere Anzahl Sessel für die Bambergische Residenz. Es wird ihm ein umfangreicher Posten an Wolle, Seide, Silber und Goldfäden sowie Kettgarn übergeben. Die Entwürfe zu den Kartons liefert der Würzburger Maler Franz Thalheimer. Er erhält insgesamt 30 Reichstaler für die Patronen der Rücklehnen der Sessel, des Kanapees sowie für den Entwurf von zwei Sitzen. Die Arbeit Helms schreitet recht langsam fort. In der Hauptsache beschränkt er sich auf Bittgesuche um Gehaltserhöhung, die regelmäßig abgeschlagen werden, da er außer einem Einkommen von jährlich 100 Reichstalern, 6 Maltern Korn und 6 Eimern Wein noch die für jeden Sessel festgestellte Sondervergütung bezieht. Der Hofkammer scheint überhaupt der Betrieb des neuen Hoftapeten-Inspektors nicht ganz geheuer zu sein. Eine Untersuchung setzt ein, die mit der wenig erfreulichen Feststellung endet, daß Helm die ihm übergebenen Materialien nur zum kleineren Teil für seinen Auftrag verwendet hat. Wie ihm nachgewiesen wurde, trieb er bereits seit dem Jahre 1776 mit der ihm übergebenen Seide teils einen schwunghaften Handel, teils ließ er sie bei dem Leinenweber Johann Eckert in Zellingen zu Schnupftüchern verarbeiten. Der Prozeß endet mit der Verurteilung Helms zum Arbeitshaus. Mit diesem wenig erfreulichen Abtakt endet die Geschichte der Würzburger Bildwirkerei. Sie gibt ein typisches Bild der erbärmlichen Lage und der oft entwürdigenden Verhältnisse, unter denen im 18. Jahrhundert, in der Zeit höchsten höfischen Prunkes, der Kunsthandwerker nicht selten zu leiden hatte. Allerdings ist nicht zu verkennen, daß es nicht immer die besten Kräfte waren — weder künstlerisch noch moralisch —, die um Einstellung in ein höfisches Amt nachsuchten.

Meister Thomas tritt, wie schon erwähnt, im März 1725 in die besser bezahlten Dienste des Fuldaer Bischofs. Er nimmt das Amt eines Hoftapetenwirkers und Hoftapeziers ein und wird bereits 1727 zum Burgvogt ernannt. Der Bestand des Bistums an Stickereien und Wirkteppichen muß ein verhältnismäßig reicher gewesen sein. Bereits im Jahre 1700 läßt die Fuldaer Rentkammer nicht weniger als 4856 fl. 8 bzn. 2 pfg.

dem Frankfurter Tapezier Joachim Hoppe in verschiedenen Anschlagszahlungen überwiesen. Im September des gleichen Jahres erscheinen im Auftrage des Frankfurter Unternehmers zwei Meister und zwei Gesellen, um die Wirkereien mit Leinen zu hinterkleiden und ordnungsgemäß aufzuhängen. Es werden zur Unterfütterung „700 Ellen schmal grob tuch" benötigt. Leider findet sich die Darstellung der Tapeten nirgends erwähnt. Bei dem Unternehmen Hoppes scheint es sich mehr um den Tapisserievertrieb, als um eine regelrechte Manufaktur zu handeln. Joachim Hoppe aus Harburg wurde nach Auskunft des Stadtarchives zu Frankfurt a. M. im August 1687 als Bürger in der Schneiderzunft eingetragen. Er besaß einen umfangreichen Handel und scheint mit Nicolaus Langen, der u. a. im Jahre 1700 für das Kasseler Schloß eine Folge von acht Wirkteppichen mit mythologischen Szenen lieferte, den Frankfurter Tapisseriemarkt beherrscht zu haben.

Bevor Meister Thomas in Fulda seinen Dienst antritt, ist dort bereits eine lebhafte künstlerische Tätigkeit im Gang. Sie beginnt vor 1720 mit dem französischen Sticker und Hoftapezier Vidal. Nach den Rechnungsausweisen des Jahres 1720 arbeiten unter ihm nicht weniger als vier Gesellen und zahlreiche weibliche Hilfskräfte. Die Belege enthalten in ausführlicher Weise die Namen der betreffenden Mitarbeiter, geben aber nur ungenügenden Aufschluß über die Darstellung der betreffenden Arbeiten. Es scheint sich um Möbelbezüge gehandelt zu haben; Vidal kauft unter anderem einen Posten Schattierungsseide ein „pour faire de fleurs au Naturelle". 1721 scheidet der Sticker aus nicht näher ersichtlichen Gründen aus. Um die Stelle bewerben sich der Tapissier Gottfried Straub aus Thüringen — der sich in einem längeren Anschreiben als frisch bekehrter Katholik für besonders geeignet hält — und sein Kollege Tettelbach. Letzterer wird eingestellt; Straub mit einem Gulden „zur Wegzehrung und Allmosen" abgefunden. Als Kartonist kommt der Eisenacher Maler Johann Georg Wentzel in Betracht, der unter anderem für das neue Jagdhaus im Tiergarten eine Reihe gemalter Tapeten fertigt. Außer ihm wird der Fuldaer Maler Georg Christoph Jung seit 1722 erwähnt. Nach knapp einjähriger Tätigkeit räumt Tettelbach das Feld. An seine Stelle tritt Constantin Becker, um wiederum 1725 Meister Thomas Platz zu machen. Der Würzburger Wirker beginnt seine Arbeit mit dem Ankauf verschiedener Schattierungsgarne und Seiden, die in Frankfurt a. M. eingehandelt werden. Diesmal dreht es sich nicht, wie in Würzburg, um englische, sondern um französische Ware. Die umfangreichen Rechnungsbelege der nächsten Jahre zeigen uns einen verhältnismäßig starken Betrieb unseres Meisters. So werden allein 1726 an Gehilfenlöhnen nicht weniger als 528 Gulden bezahlt. Die Gesamtausgaben betragen 1559 Gulden. Thomas beschäftigt 4 Gesellen und zeitweise 9 Frauen, von denen ein Teil allerdings zu Hilfsarbeiten benutzt wird, wie zum Auskämmen von Wolle und dergleichen. 1727 belaufen sich die Lohnvergütungen auf 512 Gulden. Im übrigen übt Thomas, außer seiner Wirkertätigkeit, auch das in seiner Anstellung mit vorgesehene Amt eines Tapeziers im heutigen Sinne aus. Er kauft in Johannesberg im Rheingau eine größere Anzahl Stoffe für Vorhänge in „Ihro Hochfürstl. Gnaden Zimmer" und dergleichen mehr. Unter anderem arbeitet Thomas an einem reichen Baldachin, leider, ohne daß wir erfahren, um welche Technik es sich handelt. Die Ausgaben flauen bereits im nächsten Jahre stark ab. Der Fuldaer Maler Georg Christoph Jung erhält in ausgedehntem Maße den Auftrag, die verschiedenen hochfürstlichen Bauten mit den billigeren gemalten Tapeten auszuzieren, so das Hammelburger Schloß, die Wohnungen der Exzellenz von Boynburg und dergleichen mehr. Thomas beschränkt sich in den kommenden Jahren im wesentlichen darauf, als Hoftapezier ein ruhiges Dasein zu führen und nach Bedarf eine oder die andere schadhaft gewordene Hautelisse auszubessern. 1729 liefert der Meister acht, leider nicht näher benannte,

neue Wirkereien ab und erhält dafür den Betrag von 240 Gulden. Es ſcheint ſich um ſogenannte Entrefenêtres zu handeln, wenigſtens läßt der Ausdruck „Bahnen Tappeten" darauf ſchließen. Ende des Jahres bezieht der Wirker einen weiteren Betrag von 675 Gulden „auff die ihme von Ihro Hochfürſtl. Gnaden ſelbſt verdungene Tapeten". Mit dem 30. Mai 1729 ſcheidet Meiſter Thomas aus dem hochfürſtlichen Dienſt. Es fehlt jeder Hinweis, an welchem Hofe der Wirker weiterhin tätig war. Nach den in den Rechnungsbelegen der Fuldaer Rentkammer angegebenen Lohnzahlungen und Vergütungen muß der Betrieb des Meiſters ein ziemlich umfangreicher geweſen ſein. Es handelt ſich um mindeſtens zwei bis drei Tapiſſeriefolgen. Von dem ganzen reichen Beſtand des Fuldaer Bistums an Wirkarbeiten und Stickereien iſt heutzutage auch nicht ein Stück mehr bekannt. Es liegt immerhin die ſtarke Wahrſcheinlichkeit vor, daß der eine oder andere Teppich wieder zum Vorſchein kommt und durch das in der oberen Bordüre eingewirkte Fuldaer Wappen — Thomas reparierte öfters derartige Bordüren — leicht zu identifizieren iſt. Während uns in Würzburg in reichſtem Maße Inventare zur Verfügung ſtehen, fehlen dieſe für das Bistum nahezu gänzlich. Von dem Reſidenzſchloß hat ſich lediglich ein Verzeichnis vom Jahre 1828 erhalten. Damals hatte das Schloß, ſeit der 1802 erfolgten Säkulariſation des Bistumes, bereits fünfmal den Beſitzer gewechſelt. Von alten Tapiſſeriebeſtänden iſt natürlich keine Spur mehr vorhanden. Die meiſten Räume ſind mit Papiertapeten bekleidet, einige wenige haben Damaſt- oder Seidenbezüge. Auch eine „Tapete von Leinen mit ſineſiſcher Malerei", vielleicht ein Werk Jungs, wird erwähnt. Ähnlich verhält es ſich mit den anderen landesherrlichen Bauten, ſo auch leider mit dem Hammelsburger Schloß, für das Meiſter Thomas mit tätig war. Ein weſentlich erfreulicheres Bild als manche höfiſchen Betriebe zeigen uns die in der Literatur in der Mehrzahl noch völlig unbekannten kleinen deutſchen Privatmanufakturen des 18. Jahrhunderts. Sie ſind verhältnismäßig zahlreich und arbeiten meiſtens nur mit geringen fürſtlichen Beihilfen.[1]

[1] Es bereitet mir eine aufrichtige Freude, auch an dieſer Stelle den Herren Archivaſſiſtenten Engl und Knieſe vom Staatsarchiv Würzburg bzw. Marburg meinen aufrichtigen Dank für ihre Liebenswürdigkeit und weitgehende Beihilfe bei der Beſchaffung der archivaliſchen Unterlagen ausſprechen zu dürfen, die durch die Direktionen bereitwilligſt zur Verfügung geſtellt wurden.

Dürers Stich auf einem Caffagioloteller

In März- und Maiheft dieſes Jahres hat der Cicerone einen intereſſanten Aufſatz über „Italieniſche Majolikawerkſtätten des 16. Jahrhunderts und die in ihnen benützten Vorlagen" von K. Fr. Leonhardt veröffentlicht, in dem gezeigt wurde, daß die Maler mancher italieniſcher Majolikafabriken in den Jahren um 1550 und ſpäter für ihre Kompoſitionen die Stiche deutſcher Meiſter benützten. In dem franzöſiſchen Werke „Recueil de Faiences italiennes des XV. XVI. et XVII. siècles, dessiné par C. Delange et C. Bornemann, mit Text von M. A. Darcel et M. H. Delange (Paris MDCCCLXIX)" iſt auf Tafel 23 ein Teller aus Caffagiolo aus der Kollektion M. Andrew Fountaine abgebildet. Der Teller iſt mit den Buchſtaben I. R. ſigniert, mit einer lateiniſchen Deviſe „auxilium meum Dominus" verſehen und 1508 datiert. Zwiſchen Grotesken und Ornamenten, die den ganzen Teller bedecken, befinden ſich zwei Figuren, die eine genaue Kopie des bekannten Dürerſchen Stiches „Die Satyrfamilie" aus dem Jahre 1505 wiedergeben. Es iſt intereſſant feſtzuſtellen, daß deutſche Stiche ſchon am Anfang des 16. Jahrhunderts in italieniſchen Majolikafabriken als Dekoration verwendet wurden und daß ein Stich von Dürer ſchon drei Jahre nach Erſcheinen als Vorlage einem italieniſchen Maler diente. Es bleibt der Forſchung überlaſſen, wer der Maler war, der mit Buchſtaben I. R. ſignierte[1].

M. Sterling.

[1] Graeſſe erwähnt Signum I. R. 1508 zwiſchen Faenza- und nicht Caffagiomajolika.

Die Zeit und der Markt

Kunstpolitik

Die Kunst und der Zensor

Im Verlag von Fritz Gurlitt ist kürzlich die Kriminalpolizei erschienen und hat die Bände des von diesem Verlag herausgegebenen „Venuswagen", benannt nach dem gleichnamigen Gedicht Schillers, beschlagnahmt. Künstlerische Mitarbeiter dieser nach Ausstattung und Druck geradezu vorbildlichen Veröffentlichungen sind u. a. Lovis Corinth, Willi Geiger, Richard Janthur, Franz Cristophe, Scheurich, Georg Walter Rößner u. a., das heißt Künstler von Ruf, die zu den besten im neuen Deutschland zählen. Auch das außerhalb der genannten Serie im gleichen Verlag erschienene Werk „Zwanglose Geschichten und Bilder" von Heinrich Zille soll ein Opfer des Staatsanwalts geworden sein. Der ganze Fall wäre keine drei Worte wert, wenn die Maßregelung als solche nicht in geradezu grotesker Form gegen die Freiheit der Kunst verstieße. Zugegeben selbst, daß die im „Venuswagen" veröffentlichten Stücke älterer und neuerer Literatur sicher nicht zu den harmlos zahmen Dingen rechnen, die man auf dem Büchertisch des guten Bürgers oder in den Händen der heranwachsenden Tochter zu finden gewöhnt ist, bedeutet dieser Fall dennoch einen schlimmen Mißgriff, weil es sich hier nicht nur um ernste künstlerische Dinge handelt, sondern weil der Charakter dieser rein bibliophilen Sammlung mit dem sehr hohen Preis und der beschränkten numerierten Auflage jede Möglichkeit ausschließt, daß diese Bücher von in bezug auf Alter und Kunstverständnis unreifen Menschen gekauft werden könnten. Die Beschlagnahme als solche richtet sich deshalb nicht so sehr gegen die verlegerischen Absichten des Herausgebers als vielmehr gegen die Künstler selbst, die hier kostbare Proben ihres reichen Könnens, in Anpassung an einen ihrem künstlerischen Wesen adaequaten Stoff niedergelegt und Meisterwerke neudeutscher Buchkunst geschaffen haben. Die geradezu erschütternde Tragik aber, die Zilles Werk verschließt, das eine einzige Anklage gegen die sittliche und soziale Verwahrlosung jenes dunkelsten Berlins ist, macht den Mißgriff der um die Moral besorgten Polizei noch unbegreiflicher. Dieser aber wäre vielleicht ein wahrhaft komisches Intermezzo im Schauspiel dieser Zeit, wenn es nicht im letzten als ein so beklagenswerter Beweis für die seltsame Begriffsverwirrung der heutigen Menschheit angesprochen werden müßte. Der Verlag hat inzwischen alle ihm zur Verfügung stehenden Rechtsmittel ergriffen, um sein und seiner Künstler Ansehn gegen die erfolgte Maßregelung in Schutz zu nehmen. B.

Verpfändung der Wiener Gobelins

Nach Schluß der Ausstellung der Gobelins aus ehemaligem kaiserlichen Besitz im Belvedere drang die Nachricht in die Öffentlichkeit, daß diese Schätze zum Zwecke der Beschaffung eines kurzfälligen Kredites verpfändet werden sollen. Die Regierung erklärt hierzu, sie habe am 26. Oktober an die Reparationskommission den Antrag gestellt, das im Friedensvertrag begründete Generalpfandrecht der Ententestaaten zurücktreten zu lassen, worauf die Reparationskommission in einer Note einwilligte, aber dem Wunsche Ausdruck gab, man möge alles aufbieten, um die in dem Antrag erwähnten ausländischen Wertpapiere als Pfand für die Lebensmittelkredite zu benutzen oder womöglich andere Unterlagen heranziehen, bevor man auf die Gobelins greife. Sollte aber kein anderer Ausweg möglich sein, so müsse die Reparationskommission über die Verpfändungsbedindungen vollständig informiert und mit genauen Angaben über die betreffenden Objekte ausgestattet werden. Dazu ist zu bemerken, daß diese Note eine auf Antrag der österreichischen Regierung vollzogene Umstilisierung eines ursprünglichen Protokolls ist, wonach an die Erlaubnis der Verpfändung der Gobelins die Bedingung geknüpft wurde, daß vorher das ganze vorgeschriebene Getreidekontingent abgeliefert und konsumiert sein müsse, daß alles in Österreich gewachsene Getreide dem Konsum zugeführt und die laufenden Handelsverträge mit Serbien realisiert sein müssen. Also: der Grund, warum die Verpfändung der Gobelins zur innerpolitischen Affäre wird, liegt in der Machtlosigkeit der neuen wie der früheren Regierung gegenüber der Bauernschaft, die sich um die Ablieferungsvorschriften nicht kümmert. Und wiederum: nicht darum geht es zunächst, daß Bevölkerung oder Regierung nicht das genügende „Verständnis" in Kunstdingen aufbringen, sondern darum, daß die materialistische und pflichtvergessene Verkommenheit ganzer Bevölkerungsschichten — es sind dies natürlich nicht nur die Bauern — überhaupt Kunst zum Kompensationsobjekt für Brot werden läßt[1]. H. G.

[1] Während der Korrektur wird bekannt, daß die Verpfändung endgültig hintangehalten werden konnte.

Ausſtellungen

Schwediſche Künſtler

In Liljevalchs Konſthall iſt die Herbſtausſtellung moderner ſchwediſcher Künſtler Ende Oktober eröffnet worden, die im ganzen zeigt, wie man ſich in Schweden nur zaghaft zur Erkenntnis der neuen Wahrheit und zum expreſſioniſtiſchen Bekenntnis durchringt. Als eine der erfreulichſten Erſcheinungen muß der mehr als 60jährige Georg Pauli genannt werden, der geiſtig junge und labile Führer der jungen Künſtlergeneration, der ſich zweifellos durch die Bekanntſchaft mit dem franzöſiſchen Kubismus gewandelt hat und durch die Kartons zu Monumentalgemälden für das Stockholmer Stadshus vertreten iſt. Leander Engſtröms Bilder in Öl und Tempera zeigen meiſt italieniſche Motive. Erwähnt ſei eine intereſſante Kopie nach Lorenzettis Fresko in Aſſiſi. Dieſen Künſtler zeichnet ein heroiſches Landſchaftsgefühl aus, das ſich in ſtiliſiertem Linienpathos der Landſchaftsſtruktur Ausdruck zu verſchaffen ſucht („Goldner Abend"). Bewußter wirken Einar Jolins venezianiſche Kanalſzenen, auf denen Gondolieri mit akzentuierten Gliedmaßen ſtarke (an Hodlers Holzfäller erinnernde) Bewegungen auslöſen, weniger ſtark dagegen ſind Ewald Dahlskogs Bilder der Piazza S. Marco und andere Motive von Venedig, Florenz und Aſſiſi. John Steen iſt vertreten durch einige gobelinartige Darſtellungen von dekorativer Farbenwirkung. In E. Hallſtröms Gemälden äußert ſich ein ausgeſprochen romantiſches Landſchaftsgefühl. Gideon Börje iſt vor allem mit „Stilleben" vertreten, während Arvid Fougſtedt in einer Gruppe von Boxern und einer weiteren, die einige moderne ſchwediſche Maler wiedergibt, ſich als Porträtiſt nicht ohne perſönliche Note zeigt. Weiter ſeien erwähnt: Arthur Percy, Johan Johannſon „Sommerabend", Auguſt Lundberg mit fünf Variationen über das Thema „Nature morte". Aus dem umfangreichen Werk von Greta Fahlcrantz, das Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen enthält, ſei eine „Franzöſiſche Landſchaft" als charakteriſtiſch herausgehoben und — last not least — muß Hilding Lindquiſt genannt werden, in deſſen „Krankenhausſaal" etwas von der grauſamen Abgeſchiedenheit jenes Ortes Ereignis wurde. Die Ausſtellung als Ganzes zeigt, das hier das innere ſeeliſche Erleben des Menſchen noch nicht den Punkt erreicht hat, der nötig iſt, um ſich von einem alten als unzulänglich empfundenen künſtleriſchen Ausdrucksgefühl entſchieden abzuwenden. Die ekſtatiſche Kraft der Seele, die ſich der Welt ſchenkt — auch wenn dieſe des Geſchenkes nicht würdig iſt — das jubelnde Triumphieren des prophetiſchen Geiſtes iſt hier noch nicht erwacht. Aber auch hier ſind Anzeichen für die Wende vorhanden. Duve.

Ausſtellung ſpaniſcher Kunſt im Burlington Houſe

Dank den Bemühungen des Spaniſchen Komitees und vor allem des Präſidenten, Herzogs von Alba, bietet die kürzlich eröffnete Burlington-Houſe-Ausſtellung einen einzigartigen Überblick über die beſten Werke ſpaniſcher Kunſt. Velasquez, Zurbaran, Murillo, Greco und vor allem Goya ſind glänzend vertreten. Von höchſtem Intereſſe iſt Grecos „Apotheoſe Philipps II." aus dem Escorial, eine Leihgabe des Königs von Spanien. Von Greco findet ſich ferner noch ſeine „Verkündigung" aus dem Beſitz des Marques von Urquijo, ein „St. Sebaſtian" und das Porträt eines alten Mannes, das vielleicht mit Unrecht als Selbſtporträt bezeichnet wird. Unter den 26 Bildern Goyas ragen einige große Landſchaften ſeiner Frühzeit hervor. Für den Herzog von Oſuna gemalt, erinnern ſie an Fragonard. Die Porträts zeigen Goya von ſeiner charakteriſtiſchſten Seite. Außer einem kleinen Selbſtbildnis ſind zu beachten die Porträts der Herzogin von Alba, der Schauſpielerin Maria Roſario Fernandez und des Herzogs von Oſuna. W.

Amſterdam

Nach einer Notiz in den holländiſchen Zeitungen hat ſich in Amſterdam ein Ausſchuß gebildet, der eine Wanderausſtellung von modernen deutſchen Gemälden durch Holland veranſtalten will. Als Schriftführer fungiert Albert Hahn jr., Langeweg 49, Watergraafsmeer bei Amſterdam. Hoffentlich handelt es ſich nicht um ein ähnliches Geſchäftsunternehmen, das vor kurzem in den Räumen des Stedelijk Muſeums in Amſterdam einen greulichen Haufen allerſchlimmſten Kitſches unter der Flagge „Öſterreichiſches Kunſtgewerbe" ausſtellte.

Im Stedelijk Muſeum wurde am 14. November die Ausſtellung des Vereins „St. Lucas" eröffnet. Ein Saal enthält nur Kinderporträts. Die wichtigſten Ausſteller ſind N. Baſtert, Suze Biſſchop Robertſon, H. F. Boot, Tjerk Bottema, Filarſki, S. Garf, C. M. Garms, J. M. Graadt van Roggen, H. Heyenbrock, Germ. de Jong, J. H. Jurres, H. M. Krabbé, Harry Kuyten, M. Monnickendam, E. Reitsma Valenca, Coba Ritſema, George Rueter, Jan Sluyters, M. Vreugde, Prof. N. van der Waay, Lizzy Anſingh, G. H. Grauß, C. Agterbergen G. Schwartze. Prof. N. van der

Waay ist vertreten mit zwei Bildern: „Bei Huguenin Lugano" und „Metropol-Hotel London" von einer derartigen wahnsinnigen Kitschigkeit, daß man bloß staunt, daß solche kolorierte Postkartenbilder überhaupt noch ernst genommen und ausgestellt werden. Mit wenigen Ausnahmen schwebt diese Ausstellung zwischen dem unartikulierten Gestammel von Kunstbabys und dem senilen Gefasel von Kunstgreisen mit hochgradiger Arterienverkalkung und Hämorrhoiden. Der einzige von wirklicher Bedeutung ist Fokko Mees. Armer Mees, der sich in diese Gesellschaft verirrt hat.

Zu gleicher Zeit findet in demselben Museum eine Ausstellung von Lodewijk Schelfhout statt. Schelfhout, der zuerst in der Art des van Gogh malte, dann ein Schüler des Cézanne wurde, endlich bei Matisse und den Kubisten landete, malte jetzt à la Derain. Er zeigte seine letzten Bilder, die er gelegentlich einer Reise nach Corsica malte. Sie haben einen unverkennbaren Reiz durch das samtene Braun in der Farbengebung und durch den geometrisch empfundenen Aufbau. Über Schelfhout berichtet ein illustrierter Aufsatz in einem der nächsten Hefte.

In der „Maatschappij voor beeldende Kunsten" findet die „Jaarbeurs voor Kunstnijverheid" statt. Ob man sich hier ein richtiges Bild machen kann von dem Niveau des holländischen Kunstgewerbes? Ich glaube kaum. Schon aus der einfachen Tatsache, daß Künstler wie de Bazel, Berlage fehlen. Die Ausstellung bringt nichts Erschütterndes, hie und da sogar ausgesprochene Geschmacklosigkeiten wie den Kamin von Vosmaer. Über die Möbel von Roobol, die mehr durch ein gequältes Anders-sein-wollen als durch einfache gefällige Linien imponieren, sollte man eigentlich nur urteilen, wenn man sie in dem Milieu sehen könnte, wofür sie geschaffen wurden. In dem alten herrschaftlichen Haus des Amsterdamer Six sahen sie ganz toll aus. Bt.

Barcelona

besitzt in den Galeries Dalmau einen Kunstsalon mit großzügigem Programm und von durchaus moderner Prägung, der erstklassige Antiquitäten, zeitgenössische Malerei, ältere und neuere Bücher über Kunst und anderes seinen Besuchern darbietet. Kürzlich hat dieser Salon eine Ausstellung moderner französischer Kunst veranstaltet und bei dieser Gelegenheit einen reich illustrierten Katalog mit einer Vorrede von Maurice Raynal herausgegeben. Hier findet man Wiedergaben von zahlreichen Hauptwerken des jungen Frankreich u. a. von Braque, Croß, Dufy, Derain, Friesz, Herbin, Laprade, Marie Laurencin, Léger, Marquet, Matisse, Metzinger, Picasso, Roussel, Signac, Valloton und Vlaminck.

Genf

Während der Völkerbundssitzungen wird vom 23. Dezember 1920 bis zum 27. Januar 1921 im Bâtiment Electoral eine große internationale Ausstellung von moderner Kunst stattfinden. Vorstand der Ausstellungsleitung ist Marcel Bouraine, Schriftführer Léon Durand. Man beabsichtigt, die Kunstwerke später auch in anderen Großstädten wie London, Paris, Brüssel und sogar München zu zeigen.

Hamburg

Der Umfang des radierten Werkes von Fritz Schaefler, der bei Maria Kunde ausstellt, ist überraschend groß. In den religiösen Blättern von 1918, die sich mit dem Thema Christus beschäftigen, ist die Form vorwiegend auf spärlich belichtete Dunkelheiten eingestellt. Aber das Licht spielt in Schaeflers Schaffen eine immer größere Rolle, und die landschaftlichen Blätter, aus denen eine große Sensibilität und eine Heckel verwandte Note spricht, sind ganz von Licht durchflutet. In der geistigen Durchdringung der Natur ist alles Chaotisch-Fragwürdige überwunden. Den Holzschnitten eignet die sichere Verteilung in der Fläche, das Ausgeglichene der Handschrift und das scheinbar Mühelose des Entstehens der Radierungen lange nicht in dem Maße. Aus wenigen leuchtenden Farben bauen sich die Aquarelle auf: Ein Zug zu rein abstrakten Bildungen mit jener traumhaft unwirklichen Note, die bei Klee entzückt, macht sich immer stärker geltend.

Wilhelm Morgners Bilder im Kunstverein aus den Jahren 1910 und 1911 (Kartoffelernte, Holzfäller, das violette Pferd, Holzarbeiter und mehrere andere) verraten eine außerordentlich starke Abhängigkeit von van Gogh. Doch mechanisiert Morgner van Goghs Farblinie und bringt einen peinlichen kunstgewerblichen Zug in seine Bilder. Um 1912 macht er sich von seinem Vorbild frei, er wird farbiger, strebt zu einer Symphonie von Blau und Rot und hat in einzelnen Selbstbildnissen einen ergreifenden Klang. Wenn man sich aber vergegenwärtigt, welch geschlossene Form und persönliche Note die Künstler der einstigen „Brücke", die Heckel, Kirchner und Schmidt-Rottluff, in jenen Jahren bereits gefunden hatten, so empfindet man das Chaotische in Morgners Schaffen doppelt stark.

Bei Commeter ist Heinrich Stegemann, ein junger Hamburger, mit einer Reihe von Bildern und Holzschnitten vertreten. Gute farbige

Ansätze, doch fehlt es dieser Begabung an Selbstzucht und baumeisterlicher Gesinnung. Alles zerfließt im Gestaltlosen. Rosa Schapire.

Köln

Der neue Kunstsalon von W. Bornheim zeigt gegenwärtig eine Sonderausstellung von etwa 600 Blatt des Augsburger Kupferstechers Ridinger, dessen Spezialität vor allem die Darstellung der Tierwelt und der Jagden gewesen ist. Es darf darauf hingewiesen werden, daß man selten Gelegenheit hat, das Werk Ridingers in solcher Reichhaltigkeit und Qualität zu sehen.

Leipzig

Die Herbstausstellung der „Lia" (Leipziger Jahresausstellung) ist diesmal ganz der Handzeichnung gewidmet. Der Fall ist typisch: Wir haben heute eine wesentlich positivere Einstellung zur Kunst der Linie als die vorige Generation. Damit ist freilich auch eine Gefahr verbunden, die heute schon nicht immer umgangen erscheint: die Gefahr einer einseitigen Hintansetzung malerischer Probleme. Wir dürfen das Erbteil an malerischer Kultur, das uns gerade das vorige Jahrhundert überliefert hat, nicht verkümmern lassen. Es gilt vielmehr, dieses jetzt so gern ignorierte Element dem neuen Ausdruckswillen ein- und damit unterzuordnen.

Der Bogen der diesjährigen „Lia" ist weit gespannt: er reicht von Menzel bis zu Felixmüller. Im ganzen wird ein anständiges Niveau gehalten. Von ein paar wundervollen Rodin-Zeichnungen abgesehen nichts Überragendes. Die heute schon fast klassisch anmutenden Vorkämpfer des Expressionismus: Schmidt-Rottluff, Heckel, Kirchner, Moll, Pechstein sind jeder mit ein paar Blättern vertreten. Köstlich wieder Klee; urgewaltig Barlach. Von Dresdnern: Neben Felixmüller vor allem Eugen Hoffmann; sehr schwach Böckstiegel und Otto Lange. Bleibt das junge Leipzig: Bemerkenswert nur Max Schwimmer, freilich von Kokoschka noch stark abhängig. — Gute Plastiken zeigen Kolbe und Albiker.

Erfreulich bei den Jüngsten: der Wille zur Sachlichkeit. Kein Schwelgen mehr in „kosmischen Visionen" und „mystischen Verzückungen". Und vor allem nicht mehr die an Verfolgungswahn grenzende Angst vor dem „Gegenständlichen", die ja nur eine innerlich noch tiefere Abhängigkeit vom Objekt verrät als das Kleben daran. —

Gleichzeitig im Kunstverein eine liebevoll zusammengestellte Klinger-Gedächtnisausstellung zu Ehren des kürzlich Verstorbenen. Von historischem Interesse insofern, als sie nicht nur den gesamten Nachlaß, sondern auch eine große Anzahl von Werken aus Privatbesitz bringt. So gibt die Schau bei Ergänzung durch die Skulpturen und Radierungen des Museums ein gutes Bild von der Entwicklung Klingers. W. P.

Mannheim

Die positiven Seiten der nazarenischen Bewegung, die von vielen als das Schicksal der neuen Kunst vorausgesagt wird, kann man in ihren Auswirkungen aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts in der gegenwärtigen Ausstellung der Kunsthalle in einer Auswahl vorzüglicher Zeichnungen zum Teil unbekannter Künstler eingehend studieren. Es sind die Neuerwerbungen des graphischen Kabinetts, die noch während der Amtszeit Dr. Storcks zu lächerlich billigen Preisen gemacht wurden. Neben den bekannten erscheinen weniger bekannte Namen (Horny, Settegast u. a.), die an Qualität den Großen jener Zeit um nichts nachstehen. Zugleich wird der Übergang zur Kunst des späteren 19. Jahrhunderts dargestellt durch einige Zeichnungen des älteren Kanoldt. Mit Notwendigkeit ergibt sich vor diesen Blättern in reiner Formensprache die Revision des Urteils über die übliche Kunst des 19. Jahrhunderts wie überhaupt durch den historischen Abstand die eigentlichen positiven Werte dieser Kunst allmählich klar werden; bei aller historischen Würdigung darf jedoch die kritische Einstellung in bezug auf die elementare Lebenskraft dieser Kunst nicht verloren gehen; auf der Suche nach ihren aktuellen Werten darf man nicht vergessen, daß es eine schmalbrüstige, kurzlebige, sprunghafte Kunst gewesen ist, die ohne Stetigkeit und ohne Verwurzelung in allgemeinen Symbolen nach rund 100 Jahren wieder nach ihrem Ausgangspunkt zurückkehrt.

In dieser Richtung ist es interessant, auf der Folie dieser Kunst eine gleichzeitig in der Kunsthalle untergebrachte Ausstellung von Werken Karl Hofers zu sehen, dessen letzte Entwicklung sich mit nazarenischen Tendenzen berührt. Die Berührungspunkte liegen einerseits im literarischen Einschlag, durch dessen Vorherrschen die formalen Lösungen eine Einbuße erfahren, andererseits aber auch im Technischen, wobei man in der Führung des Striches in der Verteilung der Schatten-Akzente und der Art der kubischen Vereinfachung erstaunliche Parallelen zu der Weise der Nazarener bemerkt. Offensichtlich gelangt Hofer nicht aus der Kenntnis der nazarenischen Kunst heraus zu dieser Gestaltungsweise, sondern infolge geheimer Triebkräfte, die als Erbgut des 19. Jahrhunderts die Zeitentwicklung in ähnlicher Weise beeinflussen.

Neben diesen Dingen, die gleichsam der Zeitentwicklung voranschreiten, wird zur Zeit in Mannheim die „alte" moderne Kunst gehegt durch eine Neuaufhängung der Werke Noldes, Heckels, Beckmanns, Babbergers usw., bei der der Versuch gemacht ist, die Gemälde in vornehm großen Abständen auf starke Farben zu hängen, die durch einfachen Leimfarbenanstrich der Wände erzielt werden. H. C.

München

Goltz zeigt gegenwärtig Gemälde und Graphik des Holsteiners Heinrich Ehmsen, der vor fünfzehn Jahren in Düsseldorf von Ehmcke und Behrens ausging und dann van Gogh, Nolde, Chagall, Kokoschka und vor allem Thorn Prikkers Glasmalerei in sich aufnahm. Vier Jahre stand er an der Front und dies Erlebnis wirkt als entscheidender, nicht nur gegenständlicher Impuls in seinen neuen Bildern, in ihrer veristischen Mischung von Naturalismus und Pathos, Masse und seelischer Differenzierung, Brutalität und Zartheit.

Richard Seewald zeigt bei Thannhauser eine Anzahl Bilder, Ergebnisse eines italienischen Sommers. Die Bemühung geht (von der ungebrochenen Buntheit früherer Bilder weg) zu malerischer Bindung, toniger Abstimmung. Ein illustrierter Aufsatz von Hausenstein wird demnächst ausführlich über den Künstler berichten.

Die Galerie Heinemann bringt einen feinen und stillen, zu Unrecht fast vergessenen Münchener Maler aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zu verdienter Geltung: Ludwig Hofelich. Kurt Pfister.

Wiesbaden

Der Nassauische Kunstverein bringt in seiner Novemberausstellung junge Kunst vom Niederrhein, dazu Werke einiger älterer Meister, insgesamt 200 Nummern. Mit bemerkenswerter Stärke treten aus der Fülle des Gebotenen Nauen, Burchartz, die drei Sohn-Rethel und der Westfale Schulze-Sölde hervor. Eine architektonische Memento-mori-Expression des letzteren und ein Ecce-homo-Kopf von Otto Sohn-Rethel hinterlassen die beiden nachhaltigsten Eindrücke der Ausstellung. Im Porträt sind neben Burchartz Nantke und Kaufmann zu beachten. L. ten Hompel geht mit sympathischer Eigennote in den Bahnen Marcs. Mense interessiert in einer Weihnachtsphantasie als Symbolist, Pfeifer-Watenphul durch das konkrete Erfassen der Stillebenmaterie, Waetjen, ein rheinischer Lautrec, durch den flotten Humor in der Persiflage des Lasterlebens. In der Plastik ist Lammert gut, Hoetger unzulänglich vertreten; Hensler verliert sich neuerdings leider stark in Manier. ch.

Von Künstlern und Gelehrten

Max Krause †

Am 13. November starb in Berlin der Bildhauer Max Krause. Der zarteste und liebestärkste Künstler unter unseren Bildhauern, der feine, kindlich gütige Mensch starb in einem furchtbaren Anfall von Tobsucht. Sein Wesen war Reinheit, seine Kunst war Reinheit. In seinem starken breiten Körper war die Seele eines selig schwebenden unschuldigen Vogels und seine mächtigen und doch so milden Hände schlossen sich beim Gruß um unsere Hand wie ein Vogelnest um ein Junges. Es gehörte ihm die Liebe.

Max Krause war nicht von jenen Bildhauern, die in Ton modellieren und die das Tonmodell von fremder Hand in den Stein mechanisch übertragen lassen. Er war Handwerker, Steinmetz — er war Künstler. Das Werk war Ausstrahlung seines Geistes und Arbeit seiner Hände.

Suchen wir unter dem, was heute an Bildhauerarbeiten geleistet wird, nach Dingen, die ohne Manier, ohne Trick und ohne Schema Geisteswerte sind, so finden wir unter Max Krauses Arbeiten nicht viel.

Er wollte in diesen Tagen nach Weimar übersiedeln, wo er als Lehrer-Steinmetz am Staatlichen Bauhaus wirken sollte.

Seine große Bescheidenheit hinderte ihn, sich „sichtbar" zu machen. Wenige wissen jetzt, was wir an seinen Bauplastiken (Sparkasse Charlottenburg) und an seinen kleinen Figuren (Erhebung, Hunger, Geburt) für einen köstlichen Schatz besitzen. Aber sein Wirken hat ja nicht aufgehört. Seine Arbeiten sind und werden wirksam bleiben als Beispiele reiner Hingabe an die Kunst. (Wir werden über Max Krause in Kürze einen illustrierten Aufsatz bringen, der bereits seit längerer Zeit in Vorbereitung ist.) Adolf Behne.

Dr. Walter Müller-Wulkow in Frankfurt a. M. ist soeben zum Direktor des Oldenburgischen Landesmuseums ernannt worden. Diese Wahl wird in den Kreisen der deutschen Kunstfreunde allgemeine Zustimmung finden. Aufgabe des neuen Direktors wird es sein, vor allem den gesamten oldenburgischen Kunstbesitz neu zu ordnen und seine Übertragung und Aufstellung in das Anton Günthersche Schloß zu leiten, dessen bauliche Instandsetzung sogleich in Angriff genommen wird. — J. Thorn-Prikker ist soeben vom bayrischen Kultusministerium als Leiter der Klasse für Glasmalerei an die Kunstgewerbeschule zu München berufen worden. — Der Kunsthistoriker Dr. Berthold Daun, bisher Privatdozent an der Technischen Hochschule zu Braunschweig, ist vom Ministerium des Innern

als Dezernent für Kunſt- und Theaterangelegenheiten in das Polizeipräſidium zu Berlin berufen worden. — Henry Thode, deſſen Verdienſte um die deutſche Kunſtwiſſenſchaft an dieſer Stelle nicht erſt umſchrieben werden brauchen, iſt kürzlich an den Folgen einer Operation im Alter von 64 Jahren in Kopenhagen geſtorben. — Willi Geiger, der bekannte Münchner Radierer iſt als Profeſſor an die Münchner Kunſtgewerbeſchule berufen worden. — In Paris hat ſich unter der Leitung des ruſſiſchen Malers Larionow und der Malerin Gontſcharowa ein größerer Kreis internationaler Künſtler zuſammengeſchloſſen, der unter dem Namen „Les Parelleles" die „Wiederherſtellung des Kreislaufes der Kunſt unter den Völkern" zum Ziele hat. Die „Parelleles" geben gleichzeitig eine eigene Zeitſchrift unter gleichem Namen heraus. — Der bekannte deutſche Buchkünſtler F. H. Ehmke iſt kürzlich als Lehrer, zunächſt für ein Jahr, an die Kunſtgewerbeſchule in Zürich berufen worden, um hier die Abteilung für Schrift- und Buchkunſt zu leiten. Eine umfaſſende Ehmke-Ausſtellung im Züricher Kunſtgewerbe-Muſeum gibt gegenwärtig einen Überblick über die Leiſtungen des Künſtlers, die der Schweizer Preſſe Gelegenheit bieten, auf die Bedeutung dieſes Mannes hinzuweiſen.

Neue Graphik

Ein Doſtojewſki-Zyklus

Freunde graphiſcher Kunſt ſeien auf eine ſchöne Veröffentlichung hingewieſen, die bereits vor längerer Zeit in Prag erſchien und den bekannten Maler, Architekten und Graphiker Vlaſtislav Hofman zum Verfaſſer hat. Aus einer tiefen Einfühlung in das Weſen Doſtojewſkiſcher Geſtalten heraus, die viſionär geſehen ſind, hat Hofman, der einer der Führer der jungen tſchechiſchen Kunſt iſt, dreißig Porträts, die fern von jeder eindeutigen Wirklichkeit ſtehen, geſchaffen und in einer monumentalen Ausgabe vereinigt[1]. Dieſe Zeichnungen, im Typiſchen der Form wohl einander naheſtehend, durchlaufen in ihrer künſtleriſchen Geſtaltung und Ausdruckskraft gewiſſermaßen die weitgeſpannte Skala aller menſchlichen Emotion. Der Verſuch, die Seele des Slawen in dem Werke Doſtojewſkis zu deuten und hinter dem Schleier der Phyſiognomien aufleuchten zu laſſen, iſt hier von einem Künſtler gewagt worden, der nicht nur ein Meiſter des Stiftes iſt, ſondern zugleich ein Dichter von überzeugendſter und ſuggeſtivſter Eindringlichkeit des Gefühls. Es wird die Gelegenheit kommen, auch im Rahmen dieſer Zeitſchrift einmal ausführlicher dem Schaffen Hofmans gerecht zu werden und dann darf man vielleicht verraten, auf welchem Untergrund ſeeliſcher Qualen gerade dieſe dreißig Köpfe entſtanden ſind, die etwas von Todesſtarre oder doch das Lächeln des Sterbenden an ſich tragen, Gleichniſſe auf die Leiden eines Volkes, das ſeit Jahrhunderten unterdrückt und gequält, auch in ſeiner Verzweiflung die Hoffnung auf Erlöſung nicht begraben mochte. So ſind dieſe Geſtalten der Doſtojewſkiſchen Dichtung nur Symbol des eigenen Leides. Aber vielleicht darum gerade ſo erſchütternd groß. — Zu bedauern bleibt, daß dieſe Ausgabe, die es wirklich verdient hätte, deutſch wohl ſo bald nicht erſcheinen wird, aber trotzdem wird die Literatur ſie fortan ebenſowenig überſehen dürfen wie die bildende Kunſt.

Von einer anderen Seite zeigt ſich Hofman als Illuſtrator in einem kleinen Gedichtbuch „Svatebni Kosile" (Hochzeitshemden), mit dem der tſchechiſche Volksdichter K. Jar. Erben eine Erzählung im Stil von Bürgers „Lenore" veröffentlicht. Zu dieſem Poem ſchuf der Prager Künſtler einen Bildanhang mit Zeichnungen, die viel von geſpenſtiſcher Mondſcheinſtimmung haben und eine Freiheit des zeichneriſchen Stils verraten, der dem Meiſter alle Ehre macht. B.

Der deutſche Maler Dietz Edzard, der ſich ſeit zwei Jahren in Holland aufhält, hat im Selbſtverlag eine Mappe mit fünf Radierungen veröffentlicht. Das in Pergament gebundene Werk trägt als Titel: Ave Maria. Voran geht ein Abſchnitt aus dem XXIII. Kapitel des Soliloquium animae von Thomas Hemerken a Kempis. Die Radierungen ſind aber keine Illuſtrationen zu dem mittelalterlichen Text, der nur als ein muſikaliſches Vorſpiel gedacht iſt. Die beſten Blätter ſind eine Verkündigung und eine Madonna mit Kind. Die übrigen Radierungen bringen Darſtellungen von betenden und muſizierenden Engeln. Das Ganze iſt von einer rührenden, traumſtillen Innigkeit. —a—

Die Galerie Simon in Paris kündigt das Erſcheinen eines Werkes von Fritz R. Vanderpyn, „Voyage", mit 14 Holzſchnitten von Maurice Vlaminck an, das in dieſen Tagen herauskommen ſoll. 15 Exemplare werden auf Japanpapier abgezogen und koſten Frcs. 225.—; 90 Exemplare erſcheinen auf van Gelderpapier zum Preiſe von Frcs. 90.—.

• Der Verlag von Albrecht Blau zu Berlin eröffnet ſeine Verlagstätigkeit mit der Herausgabe

[1] Vlaſtislav Hofman: F. M. Doſtojevskij. Cyklus třiceti kreseb Úvodní studii o Dostojevském napsal Jan Bartoš 1917. Nakladatel Fr. Borovy v Praze.

zweier Mappenwerke, die ſich u. a. auch dadurch auszeichnen, daß ſie nicht die Mode der unerſchwinglichen Preiſe mitmachen, ſondern ſich trotz der künſtleriſchen Qualität des Geleiſteten in annehmbaren Grenzen halten. So erſcheint z. B. von Magnus Zeller eine mit ſieben Lithographien geſchmückte Mappe „Revolutionszeit“, die in 50 Exemplaren zu M. 300.— und 250 Exemplaren zu M. 165.— abgegeben wird. Magnus Zeller hat in dieſen Blättern vorzügliche Schwarzweiß-Wirkungen hervorgebracht. Er wirkt eigentlich mit dem Stifte noch intenſiver als mit der Farbe, wozu der Vergleich des einen Blattes beſonders Anlaß gibt, das im vergangenen Jahre als großes Gemälde in der Berliner Sezeſſion erſchienen war. Das Zuckende, Blitzende, Aufgewirbelte, nervös Haſchende und Exploſive revolutionärer Stimmung iſt hier in Schwarzweiß-Effekten zuſammengeballt. Es iſt Erlebnis und vom Künſtler tief Empfundenes, das ſich hier dokumentiert. Ein Werk von Bedeutung und großer künſtleriſcher Geſtaltungskraft.

In einer zweiten Mappe ſtellt Friedrich Blau fünf Lithographien, Impreſſionen zur „Verkündigung“ von Paul Claudell zuſammen, Blätter, in denen im Gegenſatz zu Magnus Zeller der Rhythmus der Linie ſpricht, ſich alles in fein durchdachten Konturen auflöſt, wodurch Geſtalten mit großzügiger Gebärde entſtehen, deren Minenſpiel man gerne genießt.

Der Verlag von Auguſt Kuhn, Berlin, treibt wohl die exkluſivſte Verlagstätigkeit, da er es ſich zur Aufgabe gemacht hat, Werke von beſonderem künſtleriſchen Werte herauszubringen und im Gegenſatz zur allgemeinen Publikationswut unſerer Zeit ſich auf die Herausgabe einiger weniger hervorragender Stücke beſchränkt. Die Kuhnſchen Bilderhandſchriften werden Dokumente von dauerndem Werte bleiben. Die vier bisher erſchienenen Bände ſind wohl die koſtbarſten Bucherzeugniſſe unſerer Tage. Handſchriftliche Pergamentbände, geſchmückt mit Miniaturgemälden. Band I gibt die Legende vom Verlorenen Sohn mit Bildern von Beckmann, Band III den Barmherzigen Samariter von Waske, Band II und IV hat Willy Jaeckel illuſtriert; einmal die Enthauptung Johannes, das andere Mal die Matthäuspaſſion. Dieſes Werk, das ſoeben fertiggeſtellt worden iſt, iſt ein Juwel ſeiner ganzen Ausſtattung nach. Der Text iſt von Rudolf Koch geſchrieben; den eigenartigen Einband fertigte die Firma Söchting in Berlin, indem ſie einen Kopf nach Zeichnung von Willy Jaeckel in mehrfarbigem Leder ſchnitt. Jaeckels Deckfarbenbilder ſind von großer Wirkung; in der Farbengebung ganz prächtig, originell in der Auffaſſung. Dieſer Künſtler, der ſich wie kaum ein anderer in den bibliſchen Geiſt hineinzudenken verſucht, gibt hier Kompoſitionen von erſchütternder Wirkung. Groß geſchaut und tief erlebt, durchaus nicht konventionell in der Auffaſſung, ſondern durchdrungen von einem ſelbſtändigen Geiſt.

Karl Georg Hemmerich hat bei Bruckmann eine Mappe „Kreisleriana“ mit elf Radierungen herausgegeben, die das Spukhafte der Hoffmannſchen Erzählungen in erſtaunlicher Weiſe zum Ausdrucke bringen. Der Künſtler bewirkt dies durch eine intereſſante Stricheltechnik, die er hauptſächlich für die Hintergrundſchattierung verwendet und die den Schattenpartien, aus denen ab und zu magiſche Lichter aufblitzen, etwas geſpenſterhaft Unruhiges, Huſchendes, Unfaßbares gibt. Die Geſtalt Kreislers bewegt ſich darin in gekrampften, nervös verzerrten Gebärden, die den Körper, deſſen Konturen in dem Halbdunkel eigenartig verſchwimmen, in viſionär geſteigerten Dimenſionen erſcheinen laſſen. Manchmal verbindet der Künſtler mit der Stricheltechnik eine feine Punktiermanier, die noch mehr zur Lockerung der Lichtwirkung beiträgt. Beſonders eindrucksvoll iſt ein Blatt wie „Der ſeltſame Traum“, wo die alte Nachtmar in konvulſiviſchen Krümmungen aufgelöſt als Kontraſt des ruhig daliegenden Schläfers erſcheint.

Von weit geringerer Bedeutung iſt die ſieben Radierungen Chr. Landenbergers enthaltende Mappe deſſelben Verlages, viel Konventionelles ohne tieferen Wert bietend. Der Pilger, der am Fuße des Kreuzes kniet, mutet wie eine Reminiſzenz aus der Donauſchule an; die drei Freunde um Hiob ſind alte Römertypen, beſonders der ſtehende Mann dürfte gerade von einem Sympoſion kommen. Das Blatt mit Adam und Eva erſcheint uns völlig mißglückt; das beſte iſt ſchließlich der freche Schreier Therſites; auch techniſch iſt dieſes Blatt am meiſten abgerundet und bewältigt. Man wird bei dieſer Mappe das Gefühl nicht los: das haſt du ſchon mal irgendwo geſehen.

Die Wiener Firma Würthle & Sohn Nachfg. faßt die Tätigkeit ihrer Verlagsabteilung neuer Graphik in einem kleinen Kataloghefſtchen zuſammen und veranſchaulicht durch einige Illuſtrationen die bisher publizierten Werke. Von dem nach Weimar berufenen Johannes Itten iſt eine Mappe mit zehn Lithographien erſchienen. Oskar Laske veröffentlicht eine Serie von neun Radierungen unter dem Titel „Fauſt-Impreſſionen“. Schließlich gibt die im Sommer 1919 in Salzburg begründete Künſtlergemein-

schaft, die sich den Namen „Der Wassermann" beigelegt hat, eine Mappe heraus, die Arbeiten von Karl Caspar, Anton Faistauer, F. A. Harta, Alfred Kubin u. a. enthält. Einzelblätter dieser Künstler vervollständigen das Programm des Verlages. K. S.

Berichtigung

Im Hinblick auf die an dieser Stelle, Seite 766, veröffentlichte Notiz über das in Vorbereitung befindliche Mappenwerk von Wilhelm Morgner, bittet Herr Georg Tappert feststellen zu dürfen, daß der Katalog des graphischen Werkes von Morgner nicht von Adolf Behne bearbeitet wird, sondern daß Herr Tappert selbst die Kataloge der gesamten malerischen und graphischen Werke von Morgner besorgt. Die Leser unserer Zeitschrift werden wissen, daß Wilhelm Morgner Freund und Schüler Tapperts gewesen ist.

Neue Bücher

Geist, Kunst und Leben Asiens[1]

Im Folkwang-Verlag, G. m. b. H. (Hagen i/W.), hat ein neues großes Verlagsunternehmen zu erscheinen begonnen, das, einmal mit Erfolg durchgeführt, wie kaum ein anderes berufen sein dürfte, uns das geistige und künstlerische Erbe Asiens nahezubringen. Und wenn der erste, nunmehr vorliegende, sehr stattliche Band von Karl With (der vor kaum Jahresfrist ein zweibändiges Werk über Buddhistische Plastik in Japan bei A. Schroll & Co. in Wien veröffentlichte) ein Muster für das geplante Gesamtunternehmen ist, dann wird diese neue Bibliothek eine Tat bedeuten, wie sie ähnlich privater Initiative bisher kaum zu danken war. — Der erste Band trägt zwar den Untertitel „Brahmanische, buddhistische und eigenlebige Architektur und Plastik auf Java", aber der Text selbst greift wesentlich weiter aus, indem er sowohl die gesamten philosophischen und künstlerischen Probleme umreißt, als auch die historischen und kulturellen Tatsachen verzeichnet und überdies jedem der hier auf 165 Tafeln vorzüglich reproduzierten Monumente beschreibende und erklärende Bildnotizen beifügt. In der Tat ist ja dem Europäer Sinn und Formenschönheit dieser östlichen Kunstprovinz erst verständlich, wenn ihm der Geist erschlossen wird, der Untergrund und Anreger des künstlerischen Schaffens war. Denn die Formprobleme der Architektur im besonderen, ihre Beziehung zur Plastik und diese selbst (sei sie Bau- oder reine Bildplastik), sind ohne die metaphysischen Grundlagen kaum zu begreifen, die, aus der Ideenwelt Indiens erwachsen, zu einem unerhört großartigen Gebäude transzendental gerichteter Weltweisheit ausgebaut wurden, in dem sich die Kunst nur als eine aus letzter Synthese gezeugte Fassade vorstellt. Im Sinne des großen Kulturzentrums von Südasien aber erscheint die Insel Java wie die am äußersten westlich vorgelagerte Hochburg brahmanisch-buddhistischer Kultur. With sagt, sie hänge gleich einem kostbaren Schmuckstück an der Kette, die von den breiten Schultern Hinterindiens und Vorderindiens herabfällt. Kulturgeographisch könne sie deshalb Japan nicht unähnlich genannt werden. Aber während hier das historische Dasein sehr schnell zu festen Formen kam, lebt sich dieses auf Java nur in kurzen Zeiträumen aus, um immer wieder von den heimischen Urelementen aufgesogen zu werden. In dem „Kulturgeographische Vorbemerkungen" überschriebenen Eingangskapitel schildert With mit einer künstlerischen Schönheit und Eindringlichkeit der Sprache, die einem deutschen Gelehrten alle Ehre macht, das Schicksalbestimmende für die javanische Kultur und es hieße im Rahmen einer Besprechung Unmögliches verlangen, wollte man nur von fernher den Gedankengängen dieses Kenners und Künstlers folgen. Dieser umfangreiche Text aber will Wort für Wort gelesen und aufgenommen sein. Er ist erstaunlich durch seine ihm eigene Form, durch den tiefschürfenden Geist, mit dem das metaphysische Weltsystem des Ostens erfaßt und entwickelt wird und nicht zuletzt durch die reinen formgestaltenden und formerklärenden Erkenntnisse, die uns die Kunst auf Java selbst nahebringen. Schon die Bekanntschaft mit dem Boro-Budor bedeutet ein künstlerisches Erlebnis sondergleichen. Dies Buch aber ist im letzten keineswegs reine Angelegenheit der Wissenschaft, sondern in erster Linie für den künstlerischen Menschen in jahrelanger Arbeit konzipiert und geschrieben worden, eine Großtat deutschen Geistes, die über die Grenzen der Heimat hinaus in der Welt für uns zeugen soll. B.

Maler-Bücher

Als Dokumente der Persönlichkeit und der Zeit veröffentlicht Fritz Gurlitt, Verlag, Berlin eine neue Folge von Künstlerbüchern, die die gesammelten Schriften von Lovis Corinth eröffnen. Des weiteren erscheinen später Bände von Robert Genin, Oscar Kokoschka, Heinrich Zille, Pechstein, Scheurich u. a. m. — Der gleiche Verlag kündigt ein graphisches Jahrbuch an mit einer Einführung in die moderne Graphik von E. Redslob.

[1] Bd. I, Java von Karl With.

Der frühe Tizian[1]

Von Tizians gesicherten Frühwerken ausgehend: den Fresken am Fondaco dei Tedeschi als Giorgiones Mitarbeiter, den Fresken in der Scuola del Santo zu Padua, der Holzschnittfolge des Trionfo della Fede und der Assunta gibt Hetzer eine scharfumrissene Charakteristik der Kunst des jungen Tizian und grenzt sie gegen Giorgiones andersgerichtetes Wollen ab. Nicht Temperamentunterschiede allein sind maßgebend, „die Flächen Tizians sind Teile der Bildfläche, in diese unlösbar gebunden, die Flächen Giorgiones dagegen gehören Körpern an, die auf der Bildfläche dargestellt werden." Tizians Konturen binden, Giorgiones Konturen lösen die Gegenstände voneinander.

Dank der durch Stilanalyse gewonnenen Erkenntnis von Tizians Art wurden einige zwanzig Bilder aus seinem Werk gestrichen, darunter die Madonna mit Heiligen in Dresden, das Noli me Tangere in London, der „Ariost", der „Parma" und das Konzert im Pitti. Freilich wird bei all diesen Bildern fast ausnahmslos Tizians Urheberschaft nicht zum erstenmal angezweifelt, sie wurden aber dank Hetzers vorzüglicher Einfühlung vielleicht noch nie so überzeugend als Fremdkörper innerhalb Tizians Werk nachgewiesen.

Die dem Buch beigefügten 30 Abbildungen sind überflüssig, da sie schon unzählige Male reproduziert sind. Man darf ohne weiteres annehmen, daß dem Kunsthistoriker, an den allein sich das Buch wendet, Fischels Tizian-Band (Klassiker der Kunst) mit seinen sehr viel schärferen Reproduktionen zur Hand ist. Läge es nicht viel mehr im allgemeinen Interesse, an Stelle des längst Bekannten schwerer Zugängliches zu reproduzieren, etwa die im Anhang besprochenen Zeichnungen oder den Trionfo della Fede? Rosa Schapire.

Romain Rollands „Das Leben Michelangelos"

ist eines der erfolgreichsten Werke der neueren Kunstliteratur geworden. Die von Wilhelm Herzog besorgte deutsche Ausgabe, die der Verlag von Rütten & Loening in Frankfurt a. M. in vorbildlicher Ausstattung herausgab, hat bereits das 40. Tausend überschritten. Wie Tolstoi und Beethoven ist auch Michelangelo für Rolland der Repräsentant seiner Zeit, Verkörperer des tragischen Heldentums in der Geschichte der Menschheit. Das Buch Rollands ist das Werk eines Künstlers, das die Wissenschaft erröten macht.

Frimmels „Gemäldekunde"

Das für Sammler, Forscher und Händler gleich nützliche kleine Handbuch, das der Verlag von J. J. Weber, Leipzig, veröffentlicht, ist kürzlich in dritter, stark vermehrter Auflage erschienen. Das Buch wurde erstmalig 1894 aufgelegt und hat sich seitdem als praktischer Berater bei allen die Gemäldekunde selbst, die Schätzung von Bildern und deren kunstgeschichtliche Beurteilung betreffenden Fragen vortrefflich bewährt.

Norddeutsche Gotik

Im Verlag von Georg Westermann, Braunschweig, sind nacheinander zwei Bücher erschienen, die den Philosophen und Mediziner Prof. Hans Much zum Verfasser haben. Der erste dieser durch den Niederdeutschen Bund weitverbreiteten Bände ist der Norddeutschen Backsteingotik, der zweite der Norddeutschen gotischen Plastik gewidmet. Jeder dieser Bände vereinigt in einem gut gewählten Tafelanhang eine Anzahl von Wiedergaben von zum Teil wenig bekannten Denkmälern der Zeit. Es wollen Bücher der Heimat im besten Sinne des Wortes sein und mehr dem durch keinerlei Wissensballast beschwerten Leser die Augen für die künstlerische Eigenart der Denkmäler öffnen als ihm durch kunstgeschichtliche Analysen den Geist beschweren. Also Bücher, die absolut unkunsthistorisch sind, aber an Lebendigem unsagbar viel mitzuteilen haben. Die reine Wissenschaft könnte vielleicht mancherlei kritische Anmerkungen mit Recht machen, aber damit würde man weder dem Sinn dieser Bücher noch dem lebendigen und modernen Geist ihres Verfassers gerecht werden, der Künstler und Philosoph in einer Person ist und jene Einfühlung besitzt, aus der heraus auch Vergangenes wieder den Zauber gegenwärtigen Seins gewinnt. Muchs Diktion ist knapp geprägt, überall auf das Wesentliche gestimmt, wenn auch hin und wieder nicht ganz frei von einem leisen erzieherischen Unterton, der aber nirgends verstimmt. So wohnt diesen Bänden für den Kunstfreund in der Tat ein hoher künstlerischer Wert inne und es erschien uns als Pflicht, auch an dieser Stelle nachdrücklichst auf diese Bücher zu verweisen. B.

Jamnitzer

Im Verlag von Joseph Baer & Co., Frankfurt a. M., erschien ein Monumentalwerk über den berühmten Goldschmied, das Marc Rosenberg unter dem Titel „Jamnitzer. Alle erhaltenen Goldschmiedearbeiten. Verlorene

[1] Theodor Hetzer: Die frühen Gemälde des Tizian. Eine stilkritische Untersuchung mit 30 Tafeln. Basel, Benno Schwabe & Co., 1920.

Werke. Handzeichnungen" herausgegeben hat. Der hervorragende Spezialforscher gibt in seinem einleitenden Text zum ersten Male einen übersichtlichen Stammbaum der Goldschmiede-Familie und Vergrößerungen sämtlicher Jamnitzer-stempel. Auf 86 Tafeln ist das gesamte Oeuvre vereinigt. Preis des Bandes M. 500.—.

Die Kunst des Ostens

Der Verlag von Bruno Cassirer, Berlin, kündet unter dem genannten Titel das Erscheinen einer neuen Bücherreihe an, in die als erster Band das verdienstvolle Buch von H. Fechheimer „Die Plastik der Ägypter" aufgenommen wurde. Diesem folgt Anfang November von der gleichen Verfasserin ein Werk über die Kleinplastik der Ägypter (Bd. III der Bibliothek), während ein grundlegendes Buch von William Cohn über „Die indische Plastik" als Bd. II des Gesamtunternehmens eben fertig vorliegt. Als Bd. IV wird später eine Arbeit von Otto Kümmel „Die Kunst Ostasiens" folgen.

Indische Baukunst

behandelt der I. Band einer unter dem Titel „Orbis pictus" benannten Kunstbücherei, herausgegeben von Paul Westheim, die der Verlag Ernst Wasmuth A.-G. in Berlin herausbringt. Einer knappgefaßten Einleitung über das künstlerische Wesen der indischen Baukunst und der Hauptmonumente sowie einem Inhaltsverzeichnis der wichtigsten Literatur folgt ein gutgedruckter Bildanhang mit 48 Tafeln. Preis des Bandes Mark 12.—.

Theodor Hosemann

Der in Heft 16 angekündigten kleinen Studie in der Delphin-Bücherei ist die Ausgabe des größeren Werkes ebenfalls im Delphin-Verlag nunmehr gefolgt. Auch in der erweiterten Fassung erweist sich Lothar Brieger dem Thema gegenüber als der berufene Bearbeiter. Wichtig ist bei dieser Ausgabe vor allem ein von Karl Hobrecker zusammengestellter Katalog des graphischen Werkes von Hosemann, das insgesamt 595 Nummern verzeichnet. Das Buch ist auch sonst hervorragend ausgestattet und dürfte damit die verdiente Ehrenrettung des Berliner Malers bringen.

Verschiedenes

Die Wiederherstellung der Kathedrale von Reims

Das Budget für die Instandsetzung der berühmten Kathedrale sieht eine Gesamtausgabe von 125 Millionen Franken vor. Da jedoch Frankreich gegenwärtig nicht in der Lage ist, eine solche Summe aufzubringen, so hat die Regierung vorläufig für die allernotwendigsten Restaurierungsarbeiten einen Kredit von vier Millionen Franken bewilligt. Außerdem hofft man auf die finanzielle Unterstützung aus verschiedenen anderen Ländern, wo sich wie in Dänemark, England und den Vereinigten Staaten bereits Komitees gebildet haben, um für Mittel der Instandsetzung des berühmten Kunstwerkes zu werben.

Norddeutsche Sezession

In Stettin ist jetzt eine „Norddeutsche Sezession" begründet worden, um der Unzulänglichkeit einzelner Provinzial-Künstlerverbände abzuhelfen. Sie umfaßt Maler und Bildhauer aus Ost- und Westpreußen, Pommern, Mecklenburg und Schleswig. Zu den Gründermitgliedern gehören: Ernst Barlach, Franz Domscheit, Prof. Artur Degner (Königsberg), Heinrich Heuser, Felix Meseck, Alfred Partikel, Wolf Röhricht, Richard Seewald, Hans Völker. Die Norddeutsche Sezession wird voraussichtlich im Frühjahr 1921 ihre erste Ausstellung veranstalten.

Der Kunstmarkt

Amerika und der europäische Kunstmarkt

Der N. Zür. Ztg. wird aus London berichtet Während es vor einigen Monaten den Anschein hatte, als sei die Hochflut der amerikanischen Erwerbungen auf dem hiesigen Kunstmarkt im Abnehmen begriffen, ist neuerdings ein Anschwellen festzustellen. Während der ersten neun Monate dieses Jahres sind, wie der „Manchester Guardian" nach amerikanischen Berichten feststellt, Kunstwerke im Gesamtwert von 36 Millionen Franken aus England nach Amerika gebracht worden, während die nämlichen Monate des Vorjahres es nur auf 20 Millionen gebracht hatten. Der September allein weist einen amerikanischen Kunstimport aus England im Wert von über sechs Millionen auf und nach allen Erfahrungen muß man damit rechnen, daß im November und Dezember noch höhere Ziffern erreicht werden. Da die amerikanischen Käufer sich in der jüngsten Zeit mit Vorliebe auch alter Bücher und Drucke bemächtigen, die leicht einem Statistiker entgehen, der doch wohl auf die Veröffentlichungen der amerikanischen Zollverwaltung angewiesen ist, so dürfte die wirkliche Summe noch größer sein. — Der amerikanische Kunsthandel ist fast ganz in New York konzentriert, aber die wirklichen Käufer wohnen, wie das englische Blatt versichert, zum großen Teil in den Städten des mittleren Westens, in Chicago, Detroit usw. Lon-

doner Antiquare versichern, daß die Qualität dessen, was heuzutage nach Amerika geht, im Durchschnitt weit besser ist als früher, so daß die Gefahr für den europäischen Kunstbesitz um so höher veranschlagt werden muß.

Neue Kunst in Italien

In der „Casa d'Arte italiana“ in Rom, die unter der Leitung von E. Prampolini und M. Recchi steht (via F. Crispi 4—12) besitzt Italien eine Pflegestätte neuer Kunst, um die es manches andere Land beneiden darf: Ausstellungssäle, Musik- und Vorlesungsräume sind mit einer modernen Buchhandlung nebst Lesesaal und Tea room verbunden und bieten als Ganzes eine Repräsentationsmöglichkeit dar, die für das Kunstleben des neuen Italien von ausschlaggebender Bedeutung geworden ist. In erster Linie aber will dies italienische Kunsthaus die bildende, nebst ihrer Schwester der angewandten Kunst pflegen, und da ist es lehrreich, einen Blick auf das Programm zu werfen, das neben Tanz- und musikalischen Darbietungen sowie ästhetischen Vorlesungen die Saison von 1920/21 verheißt. An einheimischen und auswärtigen Künstlern werden mit einzelnen Kollektionen die folgenden vertreten sein: Boccioni, Carrà, Galante, Magri, Modigliani, Prampolini, Soffici, Melzer und Picabia. Geschlossene Gruppenausstellungen werden von folgenden Verbänden stattfinden: Gruppe des italienischen Vortrupps (Dudreville, Funi, Liri, Martini, Sironi) — Gruppe der Veroneser Maler (Prati, Trentini, Zamboni, Stefani, Wolff-Ferrari, Casorati) — Gruppe der französischen Kubisten (Braque, Gris, Gleizes, Léger, Laurent, Metzinger, Picasso, Severini) — Gruppe X: Englische Maler, Belgischer Vortrupp, Novembergruppe-Berlin, Gruppe „Der Sturm“. Dazu die modernen Tschechen, Holländer, Spanier und Schweizer. Alles in allem ein grandioses Programm. Dazu die „Valori Plastici“ als Zeitschrift, die nächstens in einer eigenen französischen Ausgabe erscheint. Man sieht, Italien ist sich seiner Kulturaufgaben vollauf bewußt und es fehlt wahrlich nicht an großzügigem Unternehmungsgeist. B.

Bevorstehende Versteigerungen

Köln

Eine umfangreiche Sammlung aus rheinischem Privatbesitz kommt am 9. bis 11. Dezember bei Lempertz zur Versteigerung. Schöne geschnitzte und fournierte Schränke des 17. und 18. Jahrhunderts, Stühle und Armsessel, Uhren, eine Abteilung von Gemälden neuzeitlicher Meister, Nath. Sichel, Ed. v. Gebhardt, C. L. Fahrbach, O. Achenbach, E. Nikutowski, A. Dirks, A. Schelfhout, Ernst Hardt verzeichnet der Katalog. Daneben finden sich kunstgewerbliche Altertümer aus den Gebieten der Keramik und der Metallarbeiten, süddeutsche Fayencekrüge, altjapanische Holzschnitzereien, Lackarbeiten, Altarschreine und Kleingerät.

Aus der Sammlerwelt und vom Kunsthandel

Dr. Walter v. Pannwitz

der bekannte Berliner Sammler und Kunstfreund, ist in Buenos Aires im Alter von 64 Jahren plötzlich gestorben. Pannwitz hatte die Reise nach Südamerika angetreten, um die Besitzungen seiner zweiten Gattin in Argentinien zu besuchen. In der Geschichte des deutschen Auktionsmarktes nimmt die erste Versteigerung der Porzellansammlung Pannwitz, die 1905 in München stattfand, eine bedeutende Stelle ein. Seit Jahren hatte der Sammler sich vornehmlich den Werken der großen Niederländer und der frühen Primitiven zugewandt, ohne das Kunstgewerbe zu vernachlässigen. Seine Sammlung in der Brahmsstraße im Grunewald war Ausdruck eines erlesenen Geschmacks und sicherer Kennerschaft. Hervor-

DIE
KUNSTHANDLUNG KARL HABERSTOCK
BERLIN W 9, Bellevuestraße 15
sucht zu kaufen:
Gemälde großer Meister des 15. bis einschl. 19. Jahrhunderts, Gobelins, Porzellane, Silber, Kunstgewerbe, ganze Bibliotheken sowie erlesene Möbel des 18. Jahrhunderts
Für den Nachweis zahlt sie unter Zusicherung strengster Verschwiegenheit hohe Vermittlungsgebühren.

ragend unter anderem neben den Möbeln, Gobelins und Majoliken eine Sammlung italienischer Bronzen, unter denen sich Originale von Bertoldo und Ghiberti befanden. Auch von den großen Bildhauern der italienischen Renaissance hatte Pannwitz ausgezeichnete Arbeiten zusammengebracht. Was aus seiner künstlerischen Hinterlassenschaft werden wird, ist zur Zeit noch unbestimmt.

Bilderfund in Baltimore

Der verstorbene Pariser Sammler G. S. Lucas hatte dem Maryland-Institut in Baltimore eine größere Anzahl von Skizzen und Bildern aller Art gefüllten Mappen hinterlassen. Bei der Durchsicht fanden sich darin allein 40 Aquarelle von Whistler, 22 Zeichnungen von Rosa Bonheur, ein Skizzenbuch des französischen Bildhauers A. L. Barye und 40 Figuren und Landschaften von Karl Bodmer. Bis zum Besuch des Kurators am Museum zu Boston befand sich das Maryland-Institut in völliger Unkenntnis der Schätze, welche die Lucas-Mappen enthielten. W.

Frankfurt a. M.

Die Jubiläumsversteigerung (100jähriges Bestehen der Firma) bei Prestel, von der ein junger Kunstgelehrter äußerte, daß sie ein größeres Fest wie eine Hochzeit für ihn gewesen sei, war durch die stattliche Anzahl qualitätvoller Zeichnungen aus der Sammlung Winckler ein Novum für Frankfurt.

Mit Freuden ließ sich konstatieren, daß neben dem Städel und historischen Museum in Frankfurt viele, deutsche Galerien, wie die Mannheimer und Karlsruher Kunsthallen, das Düsseldorfer und Elberfelder Museum, die Provinzialgalerie in Hannover usw. ihre Direktoren oder Assistenten entsandt hatten und hervorragende Werke in ihren Besitz bekamen, einmal als Zeichen dafür, daß die Allgemeinheit zum Studium und Kunstgenuß dieser Blätter in Zukunft kommen wird, sodann aber auch als Ausdruck noch vorhandener Kaufkraft der Museen.

Von den anwesenden Kunsthändlern tat sich Amsler & Ruthardt am meisten hervor, die u. a. die berückende Pinselzeichnung eines Anwesens von Fragonard für 11500 M. und die Federzeichnung des „Fahnenträger" von Nicolas Manuel Deutsch für 10500 M. erwarben, sodann Rosenthal (München), Joseph Baer & Co., Max Ziegert, Hauth und Hölzel (sämtlich in Frankfurt) usw.

Unter der Graphik schlug Anders Zorn den Preisrekord, dessen „Rosita Mauri" (früher, be-

GEMÄLDE-AUSSTELLUNG
alter und
moderner Meister
Carl Nicolai · Berlin W10
Viktoriastraße 26a

Angebote aus Privatbesitz
möglichst mit Photo unter Angabe von Künstler, Maß u. Preis erwünscht

zeichneter Abdruck vor der Schrift) für 29000 M. und dessen „Pêcheur" (bezeichneter Abdruck mit breitem Rand) für 28000 M. von einem Deutschamerikaner erworben wurden, der sogar seiner Vertreterin für jedes Blatt bis zu 45000 M. limitiert hatte.

Slevogts vergriffene Randzeichnungen zur „Zauberflöte" kaufte die hiesige Buchhandlung Reiß & Koehler für 10500 M.

Es wäre sehr zu begrüßen, wenn Herr Voigtländer (der jetzige Inhaber der Firma) sich entschließen könnte, eine Publikation über die Sammlung Winckler in seinem Verlag herauszugeben, um die reizvollen Zeichnungen durch Reproduktionen in einem gemeinsamen Rahmen dauernd zu vereinigen. S. Sch.

Neue Kataloge

Paul Graupe, Berlin W. 35, Lützowstr. 38. Katalog 94, moderne Bücher, Luxusdrucke, enthält u. a. ein vollständiges Exemplar des „Pan" und einige Jahrgänge der Luxusausgabe, die sechzehnbändige Lederausgabe von „Tausend und eine Nacht" aus dem Inselverlag und Kleists „Prinz Friedrich von Homburg" mit Lithographien von Walser.

Als eine Kuriosität des Kataloges sei genannt, daß Hermann Strucks Handbuch „Die Kunst des Radierens", das vor kurzem in vierter vermehrter Auflage erschien und für M. 100.— zu haben ist, hier im Pappband der Erstausgabe mit M. 2500.— angesetzt wird! Das nenne ich, der Bücherschmökerei die Hörner aufgesetzt. Gegen solche unsinnigen Preisschraubereien muß entschieden mit aller Energie Front gemacht werden.

Rudolph Lepke, Berlin W. 35, Potsdamer Str. 122a/b. Versteigerungskatalog 1859. Gemälde alter Meister des 15.—18. Jahrh. Darunter Beiträge aus einem deutschen Museum und aus dem Besitz der Seestadt Wismar mit 16 Tafeln.

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Hannover, Große Aegidienstr. 4. Telefon Nord 429

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone":

BERLIN: Dr. Karl Schwarz, Berlin W. 30, Aschaffenburger Str. 20 / MÜNCHEN: Kurt Pfister, München, Ainmillerstr. 34 / FRANKFURT a. M.: Dr. Sascha Schwabacher, Frankfurt a. M., Marienstr. 19 / WIEN: Dr. Heinr. Glück, Wien I, Grünangerstr. 10 / NIEDERLANDE: Dr. Leo Balet, Blaricum, Nordholland / DÄNEMARK und SKANDINAVIEN: Dr. Alfred Gold, Charlottenlund (Danmark), Lindegaardsvej 44 / PARIS: Adolphe Basler, Paris, 4 Rue des Chartreux / NEW YORK: Frank E. Washburn Freund, 120 Haven Avenue New York City

Verlag, Geschäftsstelle u. Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2
Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Erscheinungstermin		Redaktionsschluß	
Heft **24**	16. Dezember	Heft **24**	10. Dezember
„ **1** (XIII. Jahrg.) . . .	13. Januar 1921	„ **1** (XIII. Jahrg.) . .	7. Januar 1921
„ **2**	27. Januar	„ **2**	21. Januar
„ **3**	10. Februar	„ **3**	4. Februar

Diesem Hefte liegen Prospekte der Verlagsanstalten RÜTTEN & LOENING in Frankfurt am Main, ERICH REISS in Berlin, RICHARD CARL SCHMIDT in Berlin, KLINKHARDT & BIERMANN in Leipzig, bei, auf die wir besonders hinweisen möchten.

Neue Kunst
Hans Goltz
München

HERBST 1920
VI. Gesamt-Ausstellung

Heft 9/10 des
ARARAT
enthält neben einem reichen textlichen Inhalt etwa 20 Abbildungen der nebenstehenden Ausstellung.
Preis etwa 6 Mark

SELTENE STÜCKE

übernehmen wir jederzeit gern

ZUR VERSTEIGERUNG

*

Besonders erwünscht sind solche Sachen, welche nicht alltäglich vorkommen, Abarten, Fehldrucke, große Blocks, Streifen usw., auch

Spezialsammlungen

jeder Art

*

Für Januar/Februar ist uns eine große Sammlung, am liebsten

EIN MILLIONENOBJEKT

zur Versteigerung erwünscht. Anlieferung möglichst sofort! Wir haben dafür lebhafte Nachfrage aus valutastarken, überseeischen Ländern, besonders den Vereinigten Staaten von Nordamerika

---

Marken- und Ganzsachenhaus

G. m. b. H.

Berlin N 8

Friedrichstraße 162 und 83

Kunſt und Sammler in Dänemark und Skandinavien

Mit 10 Abbildungen — *Von ALFRED GOLD*

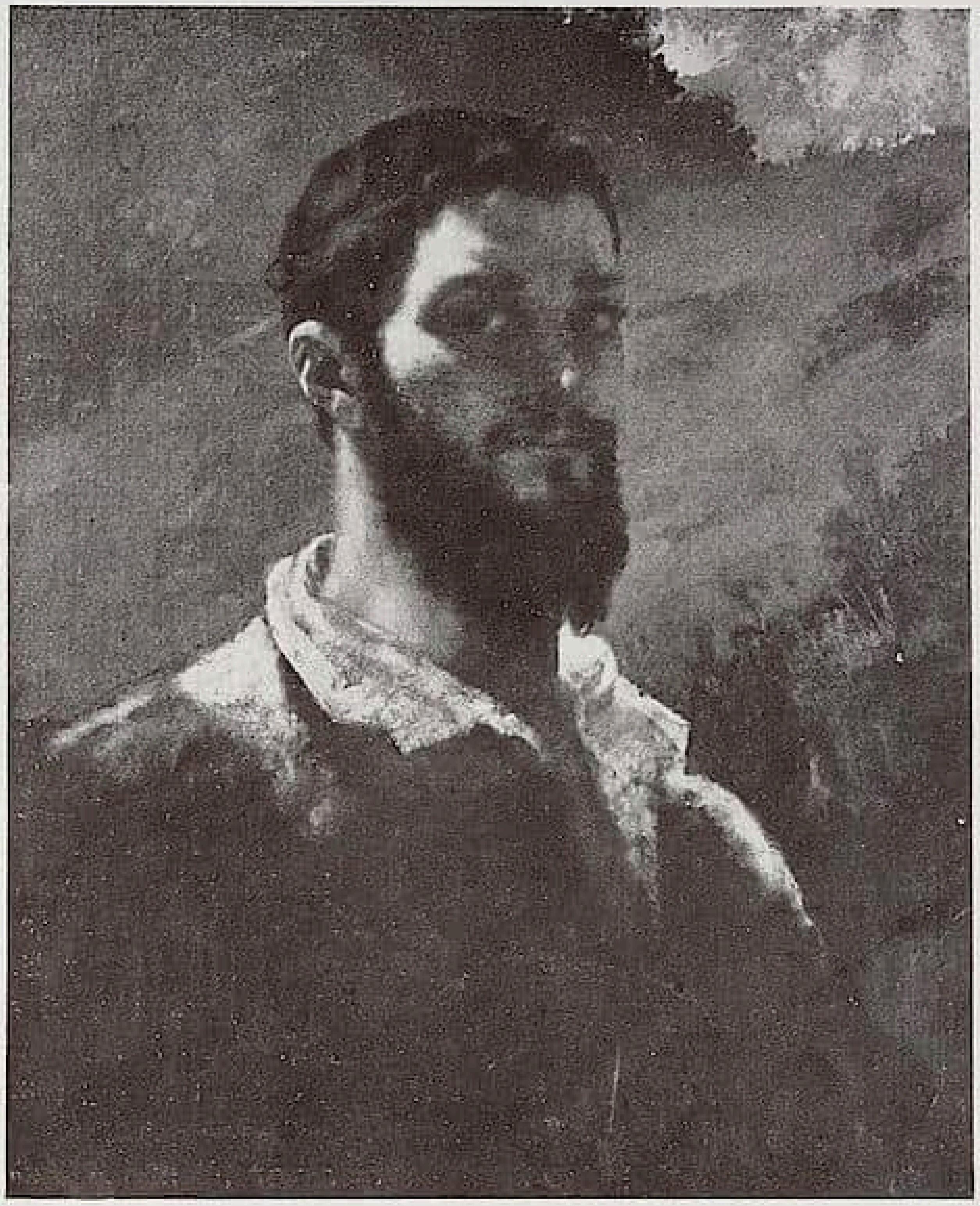
I. Neue Sammlungen

Vom Weltmeer umſpült und durch den deutſchen U-Bootkrieg mehr bereichert als wirklich behindert, haben die nordiſchen Länder in den letzten Jahren eine Unmenge internationaler Kunſt an ſich gezogen; eine eindringende Flut, die zeitweiſe ſchon einer Überſchwemmung glich, und von der hier, in ein paar gedrängten Zeilen, nur ein flüchtiger Reflex ſichtbar werden kann.

Vieles davon iſt immer noch im Fließen. Neue Sammlungen, die angelegt wurden, ſind noch nicht abgeſchloſſen und noch ungeordnet. Eine vollendete und in ihrer Art vollkommene Schöpfung der Kriegsjahre iſt das franzöſiſche Impreſſioniſten-Muſeum „Ordrupgaard" bei Kopenhagen, Eigentum des Etatsrates Wilhelm Hanſen; eine Sammlung in einem ausgezeichneten Oberlichtbau, ſo reich und für die hier am ſtärkſten verbreiteten Tendenzen ſo vorbildlich, daß ihr ein größerer Platz in dieſem Abſchnitte gebührt.

Dänemark hat zur franzöſiſchen Kunſt alte Beziehungen. Die Glyptothek wurde, unter heute vergilbten Idealen, zu ihrer Pflege geſchaffen. Ihre franzöſiſche Ausſtellung von 1888 zeigte immerhin auch ſchon Manet und Monet. Im Jahre des Kriegsausbruchs hatte Kopenhagen eine große moderne Franzoſenſchau im Staats-Kunſtmuſeum, eine Art abgekürzte Centennale, vom Direktor des Muſeums Karl Madſen, einem der wenigen wirklichen kosmopolitiſchen Kunſtkenner unſerer Zeit, unter Dach gebracht. Der Krieg zerſplitterte ſie, aber ihre Wirkung blieb nicht aus. Die hier ausgeſtreute Saat ging in der genannten Ordrupgaard-Sammlung auf. Karl Madſen war auch hier der Beratende, Ordnende; und dem illuſtrierten Katalog der Sammlung (nur in däniſcher Sprache) gab er ein feines hiſtoriſches Vorwort mit.

Freilich waren Glück und Zufall des Marktes hier vor allem entſcheidend und ſo konnte es kommen, daß man in dieſen drei Oberlichtſälen, wenn man ſie durchſtreift, den am wenigſten ſtarken Eindruck von den Impreſſioniſten im engeren Sinne empfängt. Da genügendes Illuſtrations-Material fehlt, verweiſe ich auf eine gute Interieur-Aufnahme aus der Sammlung bei Donath „Pſychologie des Kunſtſammelns" (3. Auflage, Abb. 59). Es iſt gerade der Saal der Manet, Renoir, Degas uſw., in den man einen Blick wirft, und es wird vielleicht danach glaubhaft, daß eben dieſes Enſemble ein klein wenig dünn wirkt. Der große Manet „Monsieur Brun", das Hauptſtück der Wand, iſt nicht ſtark genug, und einige ſehr feine Manets, darunter das bekannte Selbſtbildnis in ganzer Figur (früher bei Dr. Linde in Lübeck) und der „abgehende Dampfer" (Sammlung Degas), ſind kleiner oder ſkizzenhafter. Von Renoir hat die Sammlung einige charmierende Frauenbildniſſe und die reizende Mädchenſtudie zum „Conservatoire", von Degas das höchſt merkwürdige, maleriſch ſehr robuſte Bildnis Manets auf einem Sofa, vor ihm des Künſtlers Gattin an einem Tiſche — dieſe Partie aber in der Mitte entzweigeſchnitten, wie erzählt wird, weil Manet das Geſicht ſeiner Frau zu unvorteilhaft fand. Darüber kam es zum Zerwürfnis zwiſchen Manet und Degas und ſie blieben einander böſe. Dieſes Bild und ein anderer hier hängender Degas, „Kinder auf einer Landhaustreppe", ein an Whiſtler erinnerndes in Amerika gemaltes Bild, nur klüger, ſchärfer, einfacher als Whiſtler, ſtammen aus der Vente Degas.



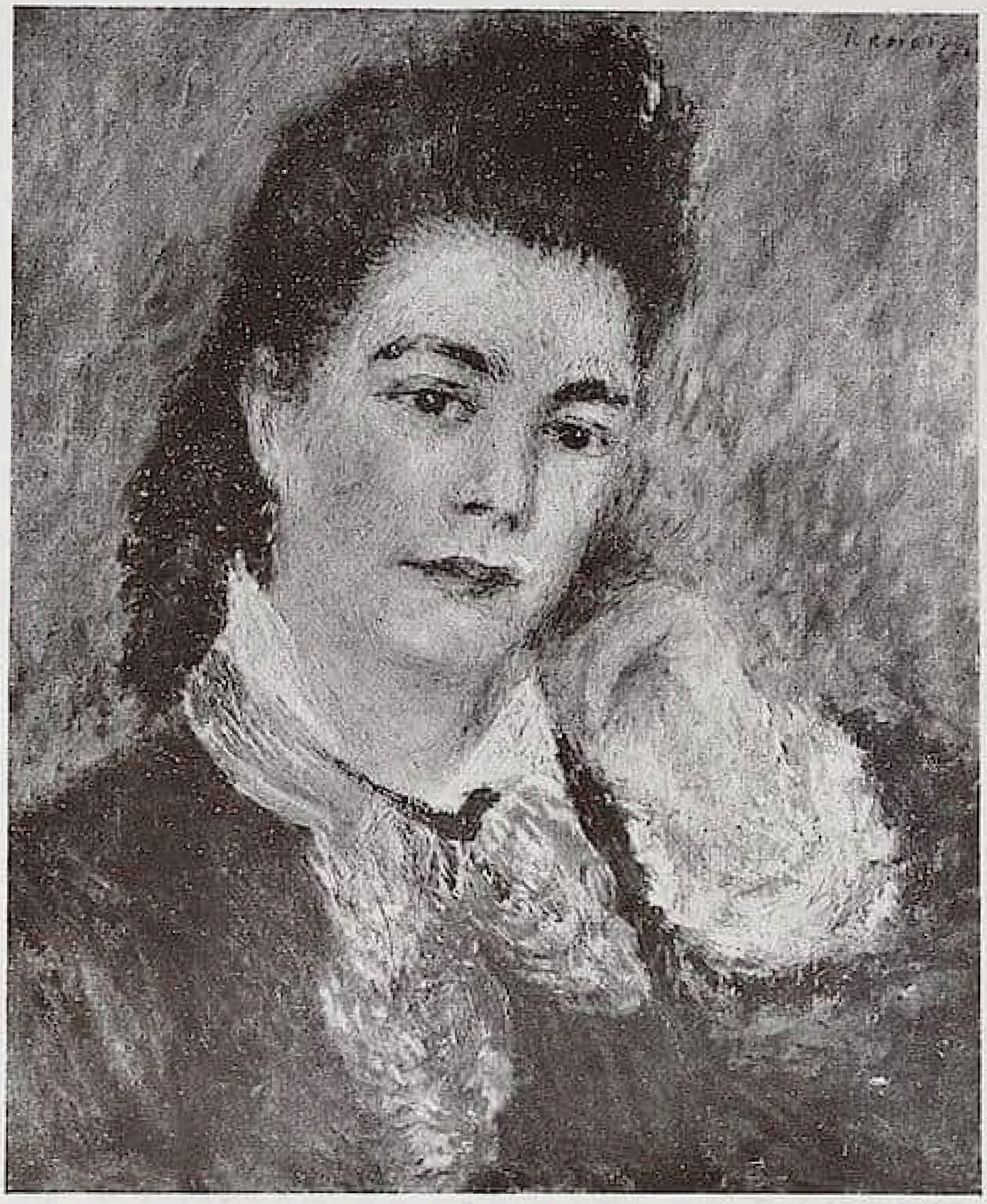
Courbet, Selbstbildnis. (73 : 60 cm.) Sammlung Wilh. Hansen, Ordrupgaard.

Ihre stärkste Note aber findet die Sammlung in den anderen Sälen, einem Corot-Courbet-Daumier-Raum mit glänzend gewählten Werken, namentlich von Corot — zehn höchst intime, kleinere Bilder, erworben aus dem Nachlaß Degas, aus der Sammlung Sarlin und von Alphonse Kann — sowie in dem abschließenden Cézanne-Raum, der, still und stimmungsvoll, dem Meister eine würdige cella-artige Erinnerungsstätte bereitet. Sind es auch nur fünf Werke, die man hier, in Gemeinschaft mit einer größeren Reihe von Gauguins, findet, so sind doch drei Arbeiten ersten Ranges aus den reifen Neunzigerjahren darunter, eine große südfranzösische Landschaft in sandgelben und schilfgrünen Tönen, eine Nature morte mit Äpfeln und weißem Tuch, in kräftigen edlen Farben und energischstem Modelé, und jener junge Mann in stahlblauer Jacke und mit einem Buch auf den Knien, über dessen sanften großen Augen sich der steifrandige Strohhut wie ein Heiligenschein rundet. Ein Bild, so vollkommen in seinem „Cézannismus“, in dieser bisher reinsten Verwirklichung antikisierender Gesinnungen, daß es ein Prototyp seiner Zeit wäre, hätte es selbst keine Berühmtheitsmarke. Auch dieses Bild kommt von Alphonse Kann.

Manet, La Parisienne. Pastell. (55 : 44 cm.) Sammlung Gotthardt, Malmö.

Die ganze Sammlung wurde von ihrem Besitzer zu einer nach seinem Tode dem dänischen Staate zufallenden Museums-Stiftung gemacht. Ein Gegenstück zu ihr ist hier gleichfalls im Entstehen. Es ist die noch im Dunkel eines Magazins ruhende Sammlung des dänischen Multimillionärs Heilbuth. Von ihr, die ihren Hauptbesitz gleichfalls aus Frankreich geholt hat, kennt man öffentlich nur ein paar Corots und Degas; der Eingeweihtere weiß auch von ihrem Besitz an alter Kunst, der sich von Quentin Massys bis zu Goya erstreckt. Erwähnt sei vor allem, daß Heilbuth den Gumprechtschen kleinen Frans Hals und die kleine Rembrandt-Studie zur „Susanna" („Der Richter", früher bei Nemes) gekauft hat. Auch das berühmte Amsterdamer Bild Rembrandts „Lucretia", über dessen Schicksal so viel gefabelt wurde, gehört dieser Sammlung an, die hoffentlich bald das Licht der Öffentlichkeit erblickt.

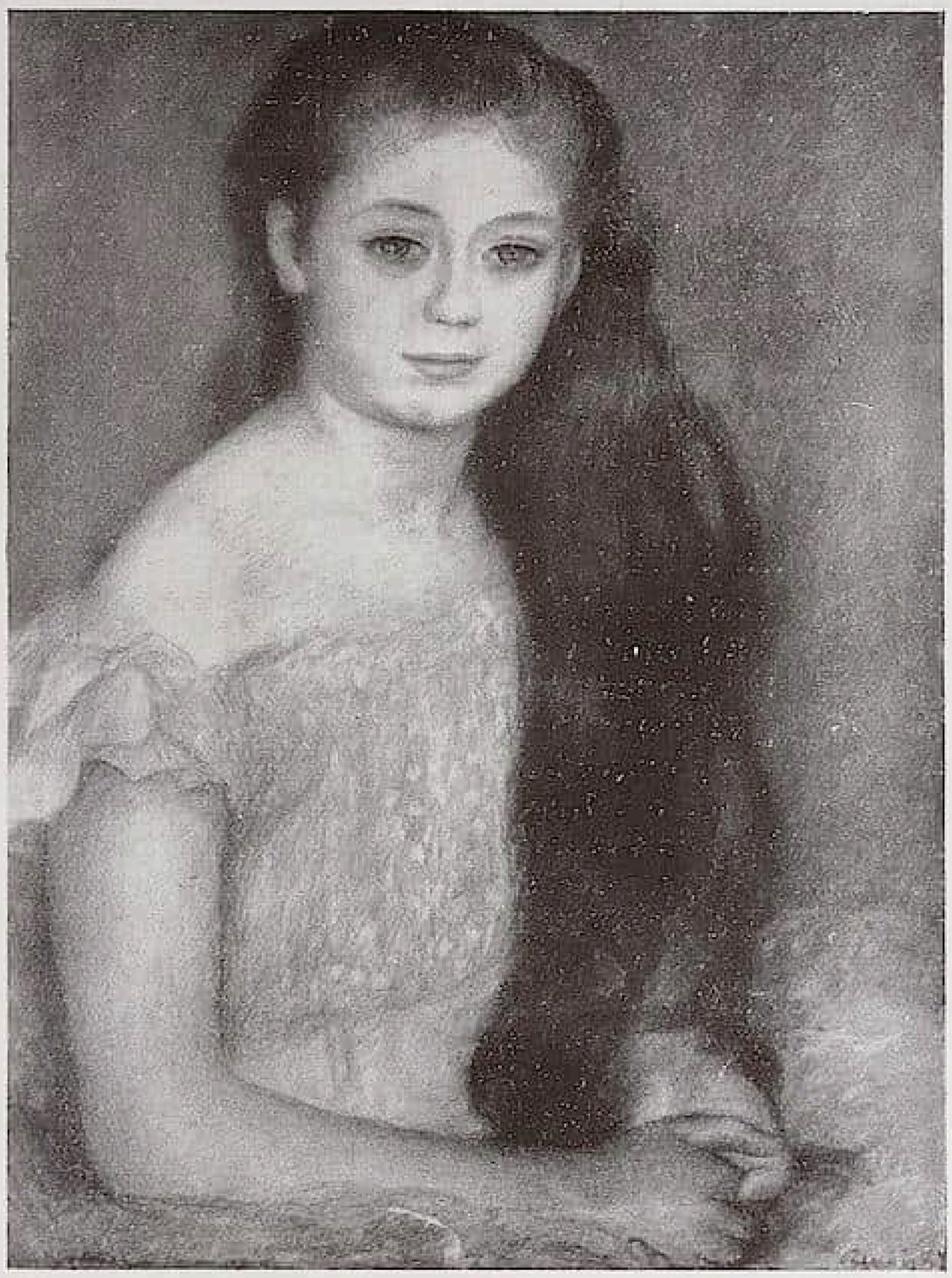
Was die Schweden während des Krieges gekauft haben, ist in Deutschland bekannt. Es war viel und vielerlei. Neue große Sammlernamen sind hier nicht hervorgetreten, abgesehen etwa von dem Gotenburger Sammler Pinéus und dem Malmöer Herman Gotthardt. Die letztgenannte Sammlung, ausgezeichnet vor allem durch mehrere Dela-



Renoir, Bildnis. (46 : 38 cm.) Sammlung Wilh. Hansen, Ordrupgaard.

croix, darunter den in Deutschland bekannten grandios komponierten „Löwen, einen Nubier zerfleischend", steht leider wieder vor ihrer Auflösung. Herr Pineus hat eine Reihe fein gewählter Impressionisten mit skandinavischen und französischen Übergangs-Expressionisten, Munch, Willumsen, Grünewald, Sörensen, Picasso, Henri Rousseau, vereinigt. (Nach Gotenburg ist auch Courbets giorgioneskes Jugend-Selbstbildnis mit dem Violoncell, das die Düsseldorfer Kunsthalle vor dem Kriege kaufen wollte, gekommen.)

Und das führt, wenn von den noch unabgeschlossenen Kristianier Sammlungen abgesehen werden darf — dort sind Manets „Antonin Proust", der bei Reber war, Manets „Vue de l'Exposition de 1867", Courbets schwächere Doublette des Pariser Hauptwerkes „Les Demoiselles du Bord de la Seine", Cézannes wundervollstes aller Kartenspieler-Bilder, das Exemplar, das in Berlin war, die wichtigsten Erwerbungen — schließlich zurück nach Kopenhagen zu dem nordischen Expressionisten-Sammler par excellence, dessen Besonderheit festzuhalten hier schon einmal versucht wurde. Es ist Herr Chr. Tetzen-Lund. (S. Cicerone, Maiheft 1918.) Ihm ist es gelungen, seine Sammlung, deren ältere Hauptwerke in jenem Artikel geschildert wurden, durch über-



Renoir, Junges Mädchen. Pastell. (62 : 46,5 cm.) Wilh. Hansen, Ordrupgaard.

raschend glückliche Erwerbungen zu verjüngen und ihr Blut zuzuführen, das direkt aus dem Herzen der Kunst von heute kommt.

Hier hängt von den jüngeren Meistern Matisse, Derain, Picasso, Henri Rousseau, Perle neben Perle. Da hier die Abbildungen mitsprechen, genüge eine kurze Aufzählung von Beispielen. Der große herliche Picasso „Harlekine" ist ein frühes Bild, signiert 1905, also älter als die in der bekannten Blaumanier gehaltenen Bilder. Von intensivem hellem Blau ist hier nur der Himmel, ein unendlich fein gekennzeichneter Kulissenhimmel. Auf diesem Blau stehen rechts oben die sprühend improvisierten hellroten Blumen und im Vordergrund die beiden Figuren, in der Hauptsache tiefrot (Gewand des größeren Harlekins), daneben grauweiß, blau, braun und in den Schatten blau-braun-schwarz. Das Licht ist unausgesprochen, unbetont, und gibt dem Ganzen etwas Geheimnisvolles, Geprägtes. — Der große Matisse „Lebensfreude" kommt in der Abbildung nicht ganz zu

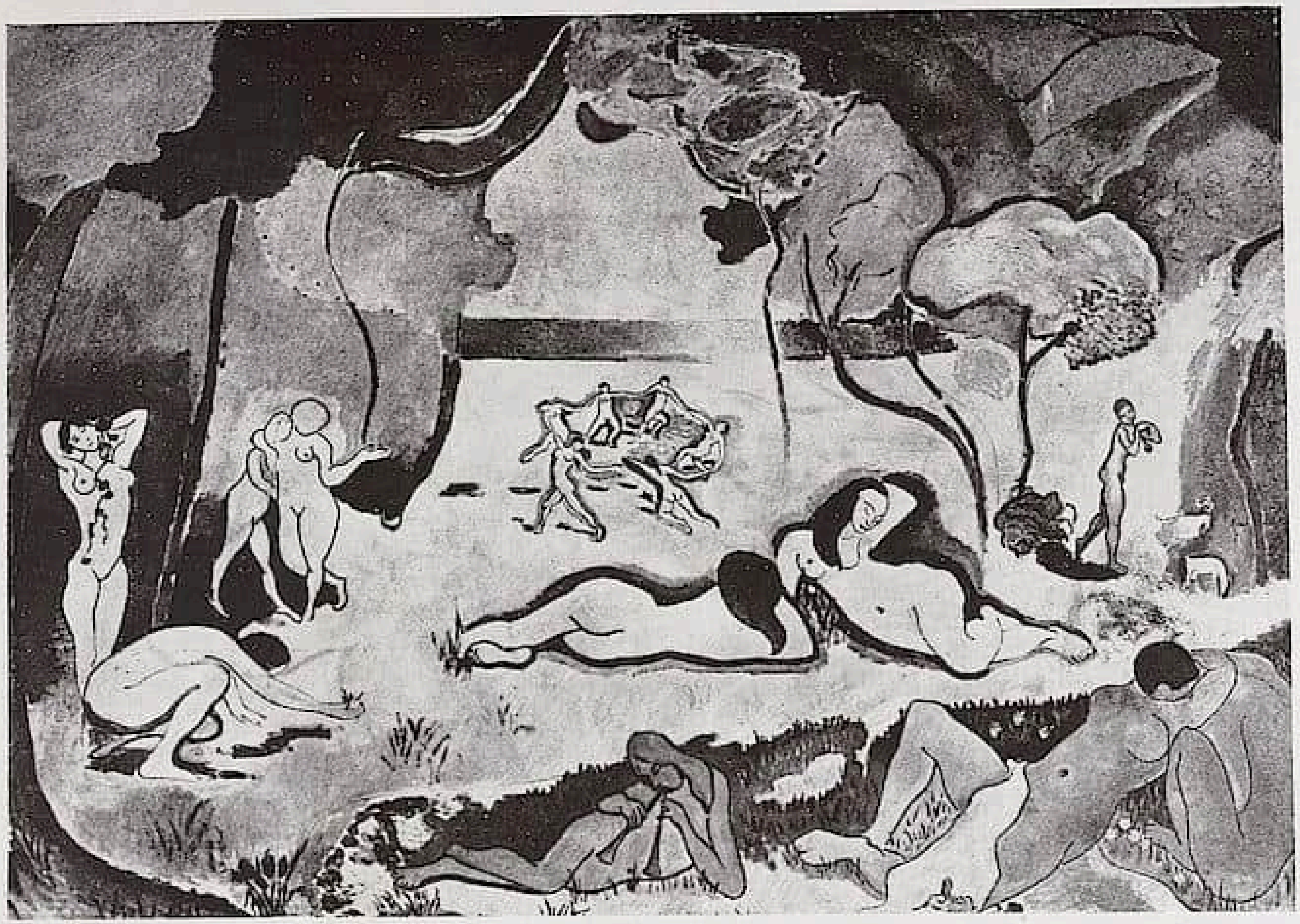
seinem Recht. Der wundervolle helle Ockerton, auf dem die bronzefarbenen, grünen und rosa Flächen schweben, während die scharfen Akzente dunkelrot und ultramarinblau eingesetzt sind, hält die kühne Komposition zusammen. Eine neueste Arbeit von Matisse (gleichfalls abgebildet) ist ein hohes Pariser Interieurbild mit großen Figuren, trotz dem Grau des Zimmers in schweren orientalisch anmutenden Kontrasten. — Der abgebildete Derain ist ein kleines Beispiel unter vielen Bildern des Malers bei Herrn Tetzen-Lund. Es ist hier gewählt, weil es in seinem sienabraunen geschnitzten Modelé, obwohl nur eine Variation archaistischer Vorbilder, überraschend frisch wirkt. — Die Paradies-Phantasie von Henri Rousseau schließlich ist das schönste unter mehreren Bildern dieser Art, die der große Maler-Dilettant vollendet hat. Hier sagt die Photographie nicht zu wenig. Man ahnt die Gesundheit der Abstufungen im grünen Laub bis hinauf zu dem wasserblauen Himmel, der, liebevoll, auch dem Unzulänglichen die Natur zum Abschluß gibt.

II. Kunstmarkt und Kunstpropaganda

Nach diesen Beispielen könnte es scheinen, daß der skandinavische Markt überwiegend von französischer Kunst beherrscht wird. Das ist nicht unbedingt richtig, der Menge nach jedenfalls nicht. In Dänemark herrscht weiterhin — eine erste Notiz, die später in die dänische Presse aufgenommen wurde, erschien darüber im „Cicerone", 1916 erstes Dezemberheft — die abenteuerliche Überwertung der einheimischen Malerei des 19. Jahrhunderts vor. Das kleine Land zahlt seine eigenen selbsterwählten Klassiker mit Preisen, die, ohne Verhältnis zum internationalen Geldwert, zu Rückschlägen führen müssen. Eine nationale, allzu nationale Erziehung in engstem Rahmen, zeigt ihre Schattenseiten; lokaler Kunstbetrieb sorgt dafür, daß den wirklichen Höhepunkten die trügerischen nahekommen. Als vor anderthalb Jahren für ein Bild von Zahrtmann auf der Versteigerung Rée nicht mehr und nicht weniger als 90000 gute dänische Kronen gezahlt wurden, war leicht vorauszusehen, daß diese Perle schon ein paar Monate nach dem „Ereignis" höchstens ein Drittel dieses Vermögens wert sein würde.

In Norwegen wurde diese künstliche Blüte nie gezüchtet. Dort steht die Malerei mit der europäischen, vor allem der deutschen, in engerem Wechselverhältnis. Dazu kommt der Mangel an nationaler Sammlertradition. Für J. C. Dahl, den Stolz des Landes, werden heute, von vereinzelten Ausnahmen abgesehen, immer noch nicht die Preise bezahlt wie in Deutschland und für Munch keineswegs die Preise, an die man in Deuschland glaubt. In Schweden, dem Lande der größeren Verhältnisse und eines großen Kunsthandels, sind die Dinge weniger durchsichtig. Dort wird in internationalem Sinne alles angeboten und alles gesammelt, auch die Kunst der alten Meister. Daß der Kolmarer Rembrandt nach Stockholm in die Sammlung Fahraeus kam und von dort nach Kanada verkauft wurde, ist ja bekannt.

Auf dem Gebiete der alten Kunst geht ja so vielerlei neben- und durcheinander, was hinter den Kulissen bleibt. In Norwegen hat der auch in Deutschland bekannte Sammler größten Stiles, Langaard, nichts nennenswert Neues erworben, daneben sind aber in Christiania und Bergen neue Sammler alter Kunst erstanden, deren Taten man erst später wird beurteilen können. Große Spekulationskäufe alter Kunst hat Schweden vorgenommen, unter anderem in Rußland vor der Absperrung des Landes — daran haben sich auch die Finnen beteiligt —, der Erfolg hat aber nicht immer den Erwartungen entsprochen. Seit dem schwedischen Ankauf der ganzen sogenannten Sammlung Leuchtenberg ist viel Zweifelhaftes dank dem Dilettantismus von Export- und



Matisse, Lebensfreude. (175 : 235 cm.) Sammlung Tetzen-Lund, Kopenhagen.

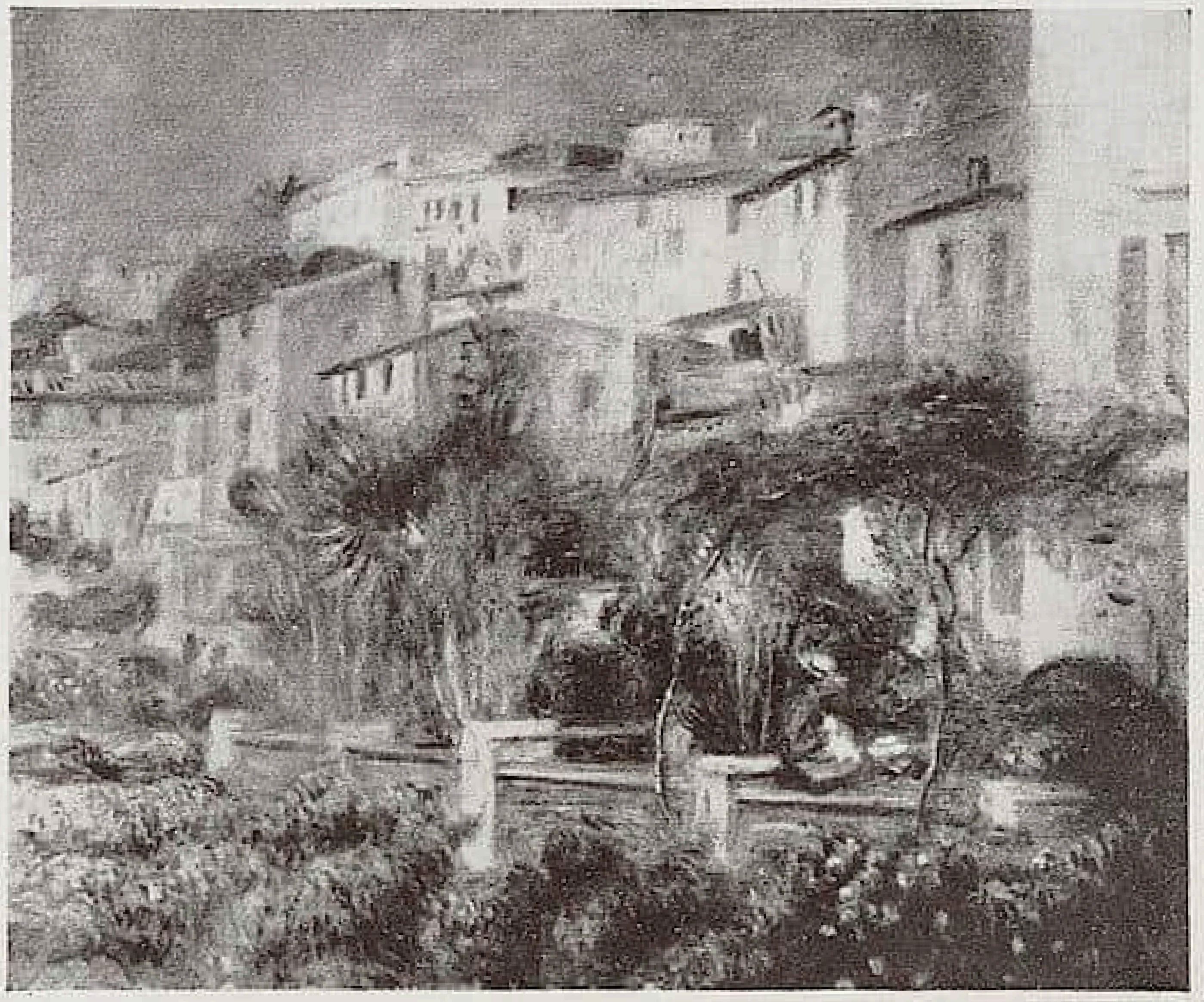
Bankhäusern, die ihr Kapital retten oder sich an der Konjunktur beteiligen wollten, nach Skandinavien und von hier in das ersehnte Utopien „Amerika" gekommen.

Klar zutage liegt hier dagegen der französische Kunsthandel, denn mit ihm steht eine Kunstpropaganda im Bunde, die allerdings nicht etwa von Frankreich ausgeht —. Wie das offizielle Frankreich zu seiner eigenen guten Kunst steht, ist aus Anekdoten, die durchaus glaubhaft sind, genugsam bekannt. Auch von hier wäre manches davon zu erzählen, was alle unsere phantastischen deutschen Vorstellungen über die raffinierte Propaganda unserer ehemaligen Feinde lächerlich machte. Die Skandinavier veranstalten Degas- und Cézanne-Ausstellungen, aber die goldbetreßten diplomatischen Landsleute der geehrten Ausgestellten lächeln kopfschüttelnd über die „Verirrung" der Veranstalter (Herr Claudel, der Dichter-Gesandte in Kopenhagen, mag darin eine Ausnahme bilden). Die Skandinavier allein machen die Propaganda und nicht die Franzosen, sondern die Deutschen haben ihnen dazu die wichtigste literarische Anregung geboten. Mögen auch die hiesigen Sammler Th. Duret und andere Franzosen zitieren, mögen sie auch unter den Ihrigen Karl Madsen, den schon genannten internationalen Experten, zählen, für ihre Franzosenkenntnis können sie doch Meier-Graefe so wenig entbehren, daß sie ungewollt dazu beitragen, eine geistige Verbindung zwischen den Völkern herzustellen, die ja offiziell immer noch durch den Rhein zerschnitten ist.

Wie dem auch sei: Von Dänemark ging die Gründung eines Vereins für französische Kunst aus, der heute sein Netz über die drei Länder zieht. Diese Organisation ist von Sammlern gemacht und geleitet. Die Museumsdirektoren haben sich ihr angeschlossen

und dienen ihr wissenschaftlich, wie sie andererseits durch sie die Möglichkeit zu Ausstellungen und Vorträgen (auch Publikationen sind für späterhin geplant) bekommen. Der Kunsthandel profitiert von ihr indirekt: Frankreich und auch Deutschland liefern die begehrte Ware. Ein Versuch führender Mitglieder des Vereins, den Kunsthandel in eigene Regie mitzuübernehmen, d. h. selber kunsthändlerisch aufzukaufen und zu verkaufen, ist ein bemerkenswertes Experiment, das aber überraschend wenig gelang. Man kann heute darüber ruhig aus der Schule plaudern. Die Herren Hansen und Heilbuth in Kopenhagen haben der Firma Winkel und Magnussen eine französische Abteilung angegliedert, für die in Paris Millionenwerte (die Sammlung Dr. Viau, wenigstens die zweite schwächere dieses Namens, und die Sammlung Sarlin) erworben wurden. Was sie selber davon nicht brauchten, wurde zum Verkauf angeboten. Es zeigte sich jedoch, daß eine so smarte Veranstaltung auf die übrigen Sammler nicht die richtige Anziehung ausübte. Die ganze Ware lagert heute in Magazinen. Und die Wohlinformierten behaupten, daß sie erst dann realisiert werden wird, wenn alle die schönen Bilder einmal nach aufgebesserter Francs-Währung wieder nach Paris zurückverkauft werden können . . .

Alles hat seine eigene Psychologie, auch der Kunsthandel. Der Sammler und der Propagandist tun nicht gut daran, das zu verkennen.



Renoir, Auf der Terrasse. (40 : 50 cm.) Sammlung Gotthardt, Malmö.

Das Dingtum der Plaſtik

Von WILLI WOLFRADT

Gemalte Bilder ſind Gaukelſpiele. Daß ſie überhaupt die Leinwandfläche brauchen, iſt ihr Fluch. Die Gegenſtändlichkeit der Leinwand iſt ihrem traumhaft luftigen, immateriellen Weſen ein leidiger, verfälſchender Zwang.

Demgegenüber iſt das plaſtiſche Bildwerk ſeinem tiefſten Weſen nach dinghaft. Es ſteht da, wirft Schatten, will angefaßt, abgetaſtet, in der Hand gewogen ſein, oder doch mit den Blicken auf ſeine Schwere hin geprüft werden. Es iſt eine Leibhaftigkeit, ein Ding.

Die Tragik, der Fluch des plaſtiſchen Kunſtwerks beſteht darin, daß es als Ding gezeugt iſt, und doch nur als Bild lebt. Denn ein Kunſtwerk lebt eigentlich für die Schauenden und in den Schauenden. Daſein hinſichtlich der Schaubarkeit nennt man ja „künſtleriſches Daſein“. Soweit die Schaubarkeit in Betracht gezogen iſt, wird ein Tiſch, ein Naturding, eine geiſtige Geſtaltung zum Kunſtwerk. Das Kunſt-Ding, oder das Ding als Kunſt, lebt als Bild. Selbſt wenn wir es, wie es Kinder tun oder Wilde, in den Mund ſtecken, um uns ſeines Beſitzes zu verſichern, haben wir nur ſein (in dieſem Falle eben nur nicht mit dem Geſichtsſinn aufgenommenes) Bild.

Freilich ſteht eine Wahl uns frei angeſichts einer Skulptur. Wir können das Bild des Kunſt-Dinges auf ſeine Dinglichkeit oder auf ſeine Bildhaftigkeit hin betrachten. Der Künſtler kann es dementſprechend ſo einrichten, daß ſich uns im Bilde das Ding vermittelt, oder ſo, daß das Ding im Bilde erſt ſeinen Sinn bekommt. Mit anderen Worten: er hat bei der Abfaſſung des bildlich erſcheinenden Dinges die Wahl, ob der Bedeutungsakzent in dem Bilde, das wir ſehen, auf einem Dahinterliegenden ruht, und das Sichtbare damit zu einer dienend untergeordneten Rolle beſchieden iſt, oder ob der Wert auf die Sichtbarkeit ſelbſt gelegt und ſie als die Sprache, die Kulmination, die Krönung eines in ihr verborgenen Dinglichen erfaßt werden kann.

Das Ding des plaſtiſchen Kunſtwerks iſt wie eine Dämmerung zwiſchen Nacht des Seins und Tag des Scheins geſetzt. Bei uns oder bei dem Künſtler (was auf dasſelbe hinausläuft, denn im Grunde ſind wir und der Künſtler ſtets einig, was nur nicht immer wirklich befolgt wird), alſo ſteht es, ob es einer Morgen- oder einer Abenddämmerung gleichen ſoll. Das heißt: ob ſich ſein Bild als Symbol eines vom Grunde des Seins ſich ablöſenden Entfaltens, oder eines zum Grunde hin ſich Beſinnenden leſen laſſen ſoll. Das Ding iſt ein Geſchehen auf der Grenzlinie zwiſchen dem Feſten und dem Meer. Wir können es als Landung deuten oder als Aufbruch. Wir erſt, Schaffende und Schauende, geben dem Geſchehen „Ding“ ſeine Bedeutung, ſeine immanente Gravitation. Die realiſierte Körperlichkeit des Kunſtdinges bettet ſich zwiſchen Vorſtellung und Bildwirkung, das Sein zwiſchen Geburt und Erſcheinung als eine Phaſe des Übergangs, als Entwicklungsſtadium. Je nachdem in welcher Richtung Entwicklung es durchmeſſend gedacht, gewollt wird, wird ſie Ausdruck einer Sehnſucht nach der Quelle oder nach der Weite, nach dem Schoß der Dinge oder nach ihren Möglichkeiten, nach dem Weſen oder der Wirkung.

Das ſind demnach die beiden grundverſchiedenen Möglichkeiten der Einſtellung oder Auffaſſung vor der ſubſtanziellen Körperlichkeit und alſo auch vor der Plaſtik: das Ding als das Weſen deſſen anzuſehen, was unſer Auge uns anmeldet und vorführt, oder als Haus nur, in dem ſich das eigentlich Weſentliche noch verbirgt. Oder — was

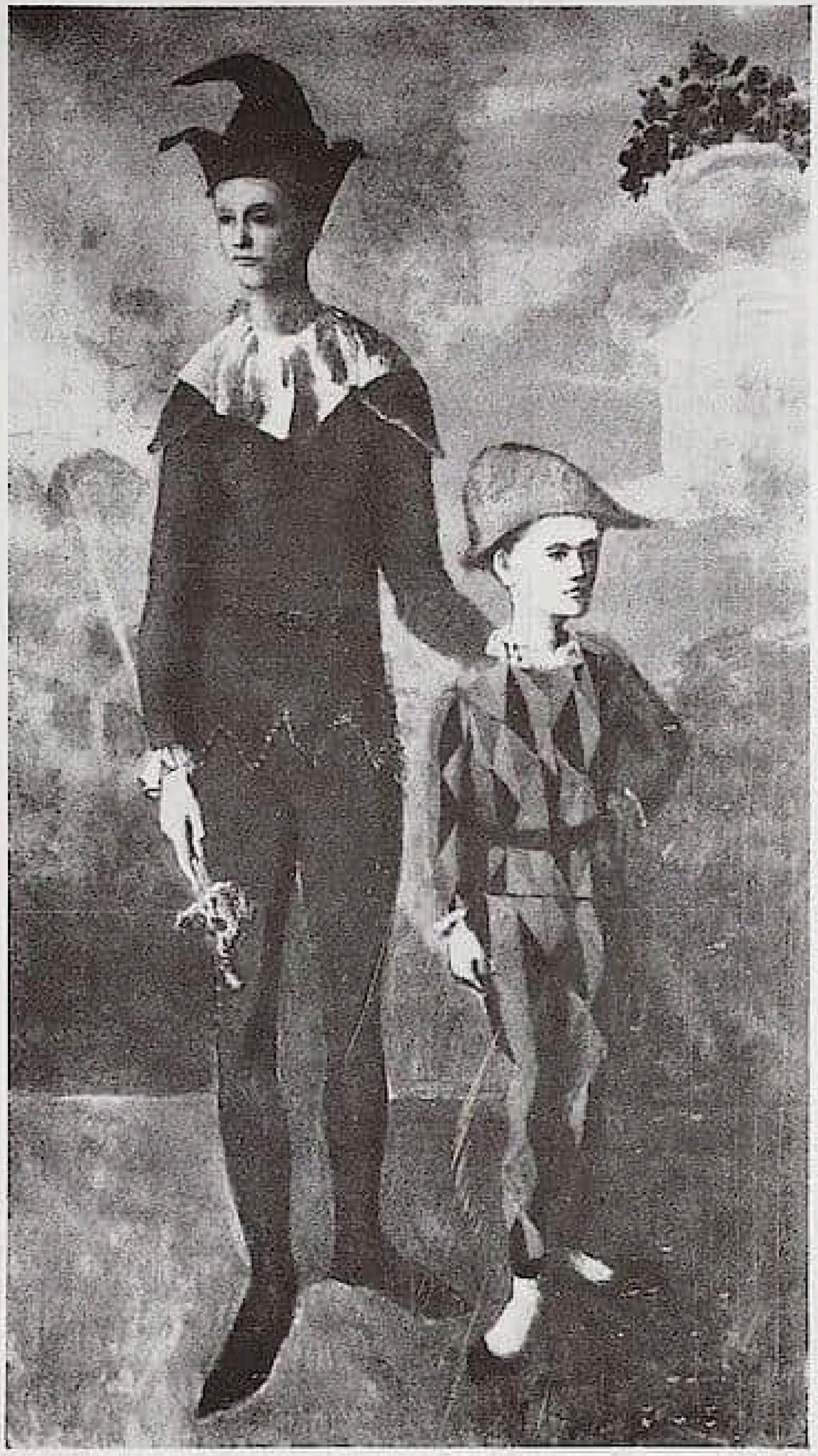
dasselbe besagt —: das Wesen der Dinge, also das Wesentliche eines plastischen Werks, in ihrer Körperlichkeit oder jenseits derselben, ja gegen dieselbe gerichtet zu erkennen.

Im Stil einer Epoche wird die von ihr getroffene Wahl zur deutlichen Gestalt. Die Kunst ist Mitteilerin der Entscheidung des Zeitgeistes. Die Plastik spricht sie am unverhülltesten aus. Denn wenn auch das plastische Ding nur als Bild zu uns gelangen kann, so ist doch sein Bild nicht wie das gemalte Bild von vornherein als Suggestion determiniert, ist nicht visuelles Bild eines (gemalten) Bildes, sondern Bild eines Dinges selbst, unmittelbares Bildgeschehen. (Die architektonische Gestaltung, die uns ebenfalls im unmittelbaren Bild eines Dinges zukommt, spricht sich über die Entscheidung weniger deutlich, zweideutig aus. Denn die Stellung des Menschen zum Gebäude ist labil, weil es uns bald zwar als Ding gegenübersteht, bald aber uns umgibt, nämlich wenn wir es betreten haben. Dann aber sind wir mehr sein Ding, als es das unsere. Das plastische Ding jedoch ist in seinem Verhältnis zum Menschen völlig eindeutig bestimmt, so daß sich die Problematik seiner verschiedenen Gravitationsmöglichkeiten frei entfalten kann.)

So stehen wir also vor dem plastischen Kunstwerk als dem Gleichnis des Dinges überhaupt und suchen die Entscheidung hinsichtlich seiner geheimen Teleologie. Wir stehen vor einer klaren Disjunktion, derselben, die im Grunde jeder antithetischen Fragestellung liegt und vor allem mit der Spaltung des Stilkosmos nach Klassik und Barock im weitesten, im überhistorischen Sinne identisch ist. Das in sich selbst zurückverweisende Kunst-Ding offenbart das Sein, — das über sich hinausweisende das dem Sein Hinzukommende, die Zukunft, das Werden und Wandeln.

Wir haben die Masse und die Gebärden zu unterscheiden. Die Masse des Steins, der massive Block, das ist der Ausdrucksfaktor, in dem das Sein spricht. Gestus: das ist der Inbegriff der Akzidentien, die über das schiere Sein hinausweisen. Mag ein Leib sich gebärden wie er will, er bleibt derselbe Leib. Aber ist er auch in jeder Gebärde derselbe, so verändert er doch mit ihr seine Erscheinung. Gestus und Erscheinung gehören zusammen! Das Sein des Blocks: das ist Last, das ist Schwere, das ist Undurchdringlichkeit; — der Ausdruck aber, der mimische Gestus setzt sich darüber hinweg, macht den Stein schweben und fließen. Seinsstrebiges Kunstwollen denkt an den Kubus, sammelt und festigt die Form zum elementaren Block; und daß durch das Wesen des Steins dieser Hang zum Element stets der Plastik mehr oder weniger erhalten bleiben muß, gibt ihr den tief konservativen Charakter. Die Gebärde aber ist das Organ der dynamischen Kräfte, ist der revolutionäre Faktor in der Plastik. Sie bedeutet stets einen Exzeß, eine Durchbrechung des natürlichen Gesetzes des Steins. Wo sie vorherrscht, hat ein illusionäres, unendlich gerichtetes, ausdruckgieriges Stilwollen die Oberhand.

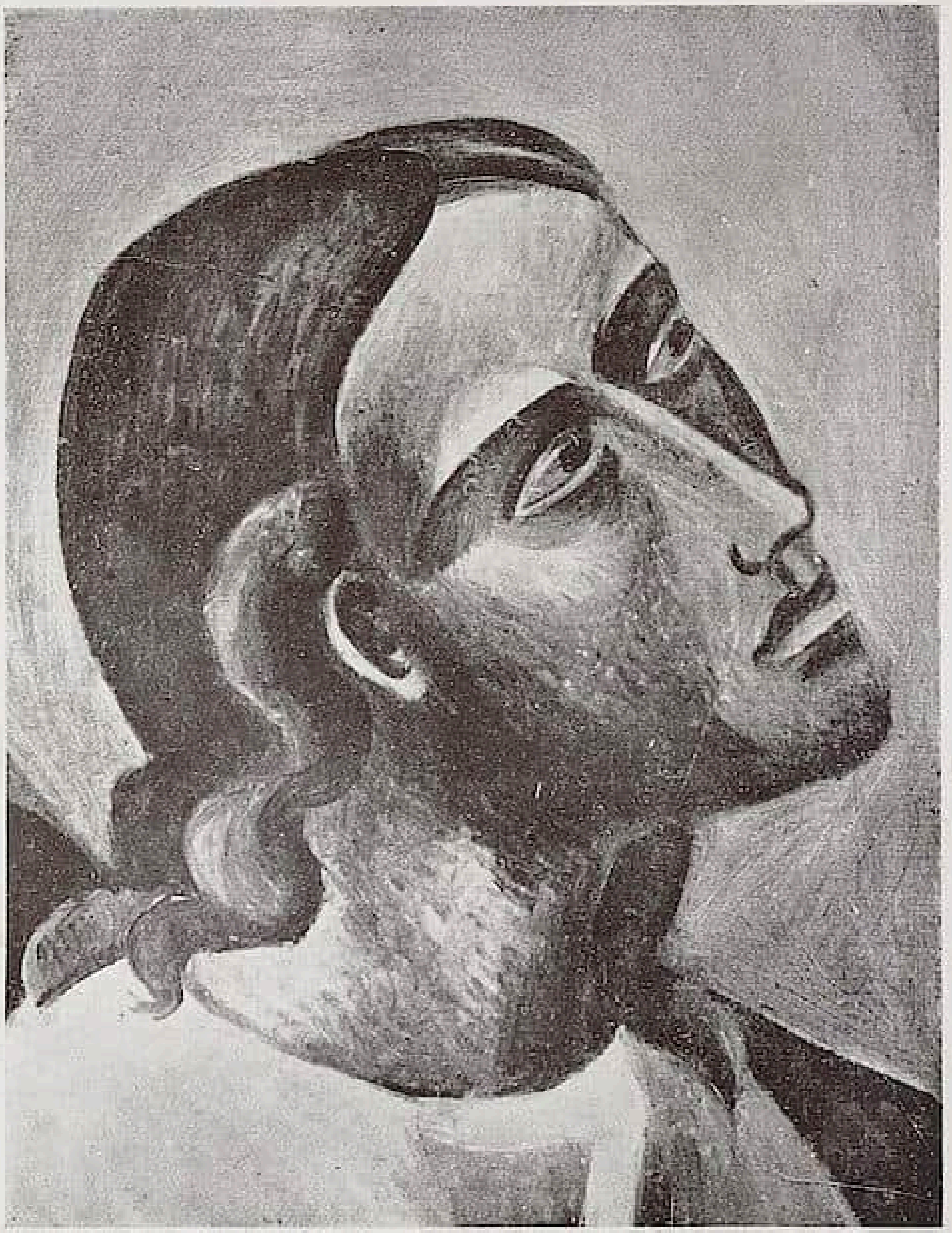
So könnte man von der Plastik der Gegenwart ein unerhörtes Entdinglichen, ein Auflösen der Masse zu lauter Gestus erwarten. Aber so sehr auch die Empfindung heute alles Feste in Gärung versetzt, die Zeit trägt in kaum auszuhaltender Hochspannung jeder Kraft die Gegenkraft entgegen. Den auflösenden Tendenzen widerstreiten strenge Wünsche nach Zusammenfassung, Elementarisation und Synthesis. Die vom Aufschwung der Naturwissenschaften im XIX. Jahrhundert wohl weniger verursachte als von ihm als einer Folgeerscheinung begleitete Tendenz zu Beobachtung und Zerlegung, Vervielfältigung und lebhafter Assoziation, die sich künstlerisch im Naturalismus oder Impressionismus ausgesprochen hat, setzt sich zwar heute noch fort, aber nicht ohne das gegensätzliche Streben in sich aufzunehmen nach Summierung, Vereinheitlichung und



Matiſſe, Interieur.
(197 : 97 cm.)
Sammlung Tetzen-Lund, Kopenhagen.

Picaſſo, Die beiden Harlekine.
(192 : 108 cm.)
Sammlung Tetzen-Lund, Kopenhagen.

Zu dem Auffaţz von Alfred Gold „Kunſt und Sammler in Dänemark und Skandinavien“.



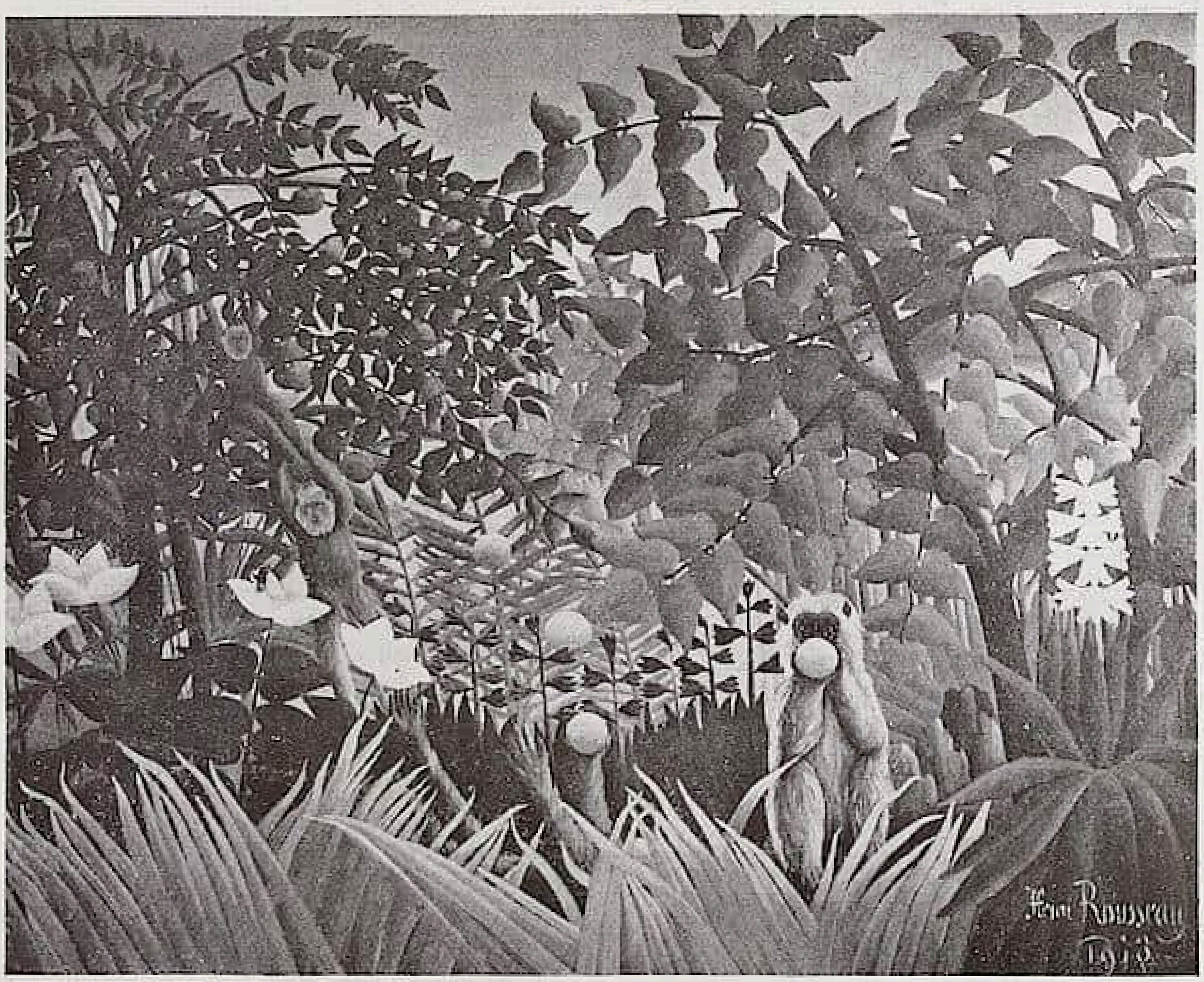
André Derain, Kopf. (40 : 30 cm.) Sammlung Tetzen-Lund, Kopenhagen.
Zu dem Aufsatz von Alfred Gold „Kunst und Sammler in Dänemark und Skandinavien".

elementarer Geschlossenheit. Die mächtige Sehnsucht nach Synthese entspricht aber den tiefsten Wünschen der Plastik, so daß gerade in der neuen Plastik der innere Vorgang kultureller Besinnung auf das Sein ihren Ausdruck findet.

Eine dogmatische Ästhetik, die vom grünen Tisch her den Künsten vorschreiben will, wie sie zu sein haben, macht sich zweifellos lächerlich. Ganz etwas anderes aber ist es, dem einer Kunst eingeborenen Gesetz, ihrer Prädisposition nachzuspüren, den Geist dieser Kunstgattung zu ermitteln. Es hat stets Plastik gegen den Stein gegeben, und sie hat gegen die Gesetze der Schwere, Masse, tektonisch-statischen Gebundenheit Großes gezeugt, etwa indem sie den Exaltationen einer dem Körperlichen entrückten seelischen Bewegung Gestalt verlieh. Gleichwohl ist Seinsdarstellung die echte Aufgabe der Plastik, und nur die Plastik, die den Dingcharakter betont in ihren Schöpfungen, ist die eigentliche. Keine Kunst ist wie sie befähigt, das Fleisch Geist werden und doch Fleisch

bleiben zu laſſen. So iſt ſie zum Vorkämpfer aller auf Syntheſis ausgehenden Bewegungen auserſehen.

Gewiß ſteht die Kultur der Gegenwart nicht durchaus unter den Zeichen der Einheitsſehnſucht. Vielmehr gibt ſie ſich als die bunteſte und vielfältigſte, die ausſchweifendſte und widerſpruchsvollſte aller Kulturen. Aber vielleicht gerade darum wird ſie den Zweig ihrer Sehnſucht, der zur Elementariſierung und Syntheſe ſich wendet, beſonders ſtark ausgebildet haben, als eine Reaktion gegen die wild auseinandergreifende Flucht der Inſtinkte und Tendenzen. Gehört doch dem Fremden und Verſagten ſtets unſere tiefſte Sehnſucht. Und jederzeit iſt es die der Plaſtik zugeteilte Rolle geweſen: die mäßigende Reaktion zu ſein auf die in den anderen Kunſtgattungen jäher und widerſpruchsvoller zutage tretenden Formfrüchte, das konſervative Gegengewicht. Das Ding iſt ewig. In der Plaſtik ſchlägt die Unveränderlichkeit des Dings immer wieder durch. Immer wieder wacht der alte Stein auf und erzählt den ewigen Mythus vom Sein der Dinge. Das iſt es, was die Plaſtikſtile aller Zeiten verhältnismäßig ſo eng aneinander rückt, daß ſie ſo ganz anders als Gedicht oder Gemälde an das Element ihrer Herkunft gebunden ſind. Gemalte Bilder ſind Schauſpielereien. Das plaſtiſche Ding aber iſt ein Mal des Daſeins ſelbſt.



Henri Rouſſeau, Im Dſchungel. (130 : 162 cm.) Sammlung Tetzen-Lund, Kopenhagen.

Zu dem Aufſatz von Alfred Gold „Kunſt und Sammler in Dänemark und Skandinavien“.

DER KUNSTSAMMLER

Von Sammelwesen und Kunstereignissen

Die heilige Birgitte und ihre Ausstellung

Mit 2 Abbildungen *Von RICHARD HAUPT*

Birgitta Utställningen 1918. (Beschreibende Darstellung über ausgestellte Gegenstände, mit Beiträgen von Fürst, Branting u. a.) Redigerad af Is. Collijn och Andreas Lindblom. Upps. 1918. Mit zwölf Tafeln: einem farbigen Miniaturblatt und elf Lichtdrucken.

Es werden auf den Tafeln dargestellt: ein Kelch, Maria mit dem Kinde, St. Hieronymus, drei Stickereien, eine Kiste, Holzschnitte, eine Urkunde, ein Druck, ein Bucheinband, etliche Siegel, endlich im Texte ein Grabstein und ein Idealbild des Klosters Wadstena.

Wie viele Bücher sind nicht über die Venus von Milo geschrieben worden! Ganze Schwärme von Gelehrten sind um diese Sonne geflogen; wie die Bienen sich an eine junge Königin hängen, so haben sie sich an diese Königin im Reiche des Schönen gehängt, traubenförmig. Die Kenntnis von ihr ist ein Eckstein im Bau des Wissens von der Kunst des Altertums und aller Zeiten. Einer wußte sie nicht anders zu benennen denn als liebe Frau von Milo.

Die liebe Frau von Wadstena verdient es, auch so gefeiert und angebetet zu werden, und es hat auch einen eignen Reiz, sich auszumalen, mit welchem Entzücken fühlsame Geister diesen Ausbund von Lieblichkeit, Schönheit und Milde umschwärmen würden, wäre diese herrlichste Blüte unseres niederdeutschen mittelalterlichen Kunstgeistes von äußeren Umständen umgeben, entsprechend denen, welche die hohe Zeit des Hellenentums verklären. Was hier der Lübecker Hermann Rode geschaffen hat oder einer seinesgleichen, dessen Ruhm würde und müßte weithin die Lande erfüllen und mit diesem Eckstein ließe sich wieder ein glanzvoller Bau über einer der herrlichsten Perioden der Kunstgeschichte errichten.

Die Muttergottes von Wadstena ist schon nicht unbekannt. Man findet sie abgebildet in Romdahls und Roosvals schwedischer Kunstgeschichte S. 143. In dem Werke über die Birgitta-Ausstellung finden wir sie aber in einer neuen Erscheinung von überraschendem ganz wunderbarem Liebreiz. Die Beschreibung sagt zurückhaltend nur, „sie ist in ihrer liebreizenden Keuschheit und ihrer träumerisch seligen Ruhe eines der schönsten Bilder der Mutter Gottes". Diese und der heilige Hieronymus sind in Hinsicht auf die Schnitzkunst Glanzstücke der Ausstellung gewesen, von der das hier zu behandelnde Buch meldet. Sie hat 1918 zu Stockholm stattgefunden. Sie unterschied sich von vielen anderen Ausstellungen dadurch, daß man ihr den rein persönlichen Mittelpunkt zu geben wußte, um den sich alles versammeln könnte, was darauf Bezug hätte. Sie sollte der heiligen Birgitta gelten und ihr allein, sollte aber soweit als irgend möglich alles umfassen, was mit ihr und ihrem Wirken in Verbindung gestanden hat. Der Ort, an dem sich die Gegenstände solcher Erinnerungen wesentlich befinden, oder um den sie sich im Umkreise scharen, ist das Kloster zu Wadstena am Wettersee. Es ist das best erhaltene Kloster in Schweden,

mit großer weiträumiger Kirche von ganz eigentümlicher Erscheinung. Selbst die Stadt, die ihm das Dasein verdankt, ist an kunstgeschichtlich und geschichtlich bedeutsamen Gegenständen nicht arm. Es besteht hier auch ein Birgitta-Museum. Doch zog man es vor, die Ausstellung in der Landeshauptstadt stattfinden zu lassen. Den Inhalt zu schildern in der umfassendsten Weise, ist das Werk bestimmt, von dem wir hier zu reden haben. Es ist ein schönes neues Stück in der Reihe von glanzvollen Veröffentlichungen, in denen man den Eindruck der schwedischen Altertumsausstellungen zu vertiefen und festzuhalten sich bemüht.

Die heilige Jungfrau von Wadstena.

Die heilige Birgitte von Schweden war etwa 1302 geboren und starb am 23. Juli 1373 zu Rom. Ihre Gestalt ist nicht umflossen von jenem himmlischen Glanz wie die unserer heiligen Elisabeth; ihre Frömmigkeit war entfernt von jener zarten überirdischen Geistigkeit; ihr Wesen und ihre Art entsprach aber in ihrer Weise den hochgespannten Anforderungen spätmittelalterlicher Frömmigkeit. Dem königlichen Hause angehörend, wallte sie mit ihrem Manne nach San Jago; sie kehrten zurück (1343), willens beide ins Kloster zu gehen, aber schon 1344 ward sie Witwe und ihr weiteres Leben verlief in Bemühungen um Errichtung eines Klosters für Mönche und Nonnen und in stetiger verzückter Berührung mit Christo, der sich ihr in Gesichten offenbarte. Seit 1349 sah sie die Heimat nicht wieder. Sie war die eigentliche Stifterin des nach mancherlei Schwierigkeiten ins Leben gerufenen und erst nach ihrem Tode zur Blüte gelangten Klosters Wadstena, und so überhaupt der Klöster vom Orden des heiligen Erlösers, dessen weibliche Mitglieder nach der Stifterin als Birgittinnen bezeichnet zu werden pflegen. Das Mutterkloster verkörperte aufs vollkommenste ihre den Gesichten und Offenbarungen entsprechenden Anordnungen, ihre Vorschriften und ihren Willen. Auch ihre Tochter Katharina gelangte, als heilige Katharina von Schweden, zum höchsten Range der Frömmigkeit. Durch eigentümliche Verkettung von Tatsachen und Ereignissen ist es geschehen, daß Birgittens Persönlichkeit, ein Ideal der Frömmigkeit ihrer Zeit, eine besonders hohe Bedeutung erlangt hat und von großem Einfluß auf das kirchliche Leben weithin geworden ist. Indem ihre Gesichte als göttliche Offenbarungen aufgenommen und die Ordnungen ihres Klosters als vorbildlich nachgeahmt und ausgebreitet wurden, dehnte sich der Kreis ihres Einflusses nicht bloß über Schweden und die nordischen Länder aus; die Ausläufer erreichten selbst Italien und Spanien. Die

Der heilige Hieronymus von Wadstena. (Oberer Teil der Gestalt.)

sehr stattliche Kirche, in spätgotischem Stil errichtet, nimmt unter den Kirchen Schwedens im Bau einen Ehrenplatz ein; doch ist sie nicht sowohl durch besondere künstlerische Vorzüge als durch ihre Größe und einfache Schönheit ausgezeichnet. Erbaut ist sie vom Ende des 14. Jahrh. bis 1430. Sie hat den Mönchschor, einen schlichten viereckigen Ausbau, im Westen und an der grade abgeschnittenen Ostwand, in der die Hauptportale liegen, den Aufenthaltsraum für die Nonnen. Das ganze ist eine gleichmäßige Halle, dreischiffig in fünf Jochen, mit Sterngewölben von achteckigen Pfeilern getragen, also eine sehr merkwürdige Anordnung. Von den beiden Klöstern, dem der Nonnen auf der Nord- und dem der Mönche auf der Südseite, sind nicht unerhebliche Teile noch vorhanden. Das Innere der Kirche muß ein wahrer Schmuckkasten gewesen sein, mit der reichsten Zier der Kunst ausgestattet und ist es in gewisser Weise noch.

Der erste Gedanke der Veranstalter der Ausstellung war natürlich gewesen, sie hier am Orte stattfinden zu lassen. Aus Rücksicht auf die leichtere Zugänglichkeit mußte man sich aber entschließen, lieber im Museum zu Stockholm dargebotene und zweckmäßig auszugestaltende Räume in Gebrauch zu nehmen. Von den Baulichkeiten also abgesehen, umfaßte die Ausstellung alles, dessen man habhaft werden konnte, was irgend mit der heiligen Birgitte zusammenhing.

Also zunächst die Heilige selbst in ihren Reliquien, von denen eine große Anzahl herbeigebracht werden konnte. Ihre Leiche war ursprünglich nach jener eigentümlichen

Behandlung, die man schonsam als „Einbalsamierung" bezeichnete und die nur die festesten Teile übrig ließ, in einer Kiste nach Schweden gebracht worden, wo sie am 4. Juli 1374 anlangte. Für gewöhnlich ist die Kiste in einem Klosterraume aufgestellt, der als sanctum sanctorum bezeichnet wird und am Gewölbe wie an den Wänden wertvolle Bemalung, wesentlich der hanseatischen spätgotischen Art, zeigt. Es gibt keine Rücksicht, nach der nun der Kasten, über dessen Herkunft und Echtheit es geteilte Meinungen gab, nicht aufs sorgsamste untersucht worden wäre. Die Forschung geht gewissermaßen vor unsern Augen vor sich. Das Mikroskop hat erwiesen, daß sie in der Tat aus italienischem Holz ist. Die Beschläge sind derb; ihrer würden sich die kunstreichen Schmiede unserer nordischen Länder wohl geschämt haben. Das kostbare Heiligtum steht auf künstlerisch gestaltetem Unterbau. Die Altäre und Schnitzwerke der Ausstellung sind von namhafter Mannigfaltigkeit. Das beste und wertvollste ist aber überall lübisch; so gleich der Hauptaltar, 1459 aufgestellt, verfertigt von Hans Hesse und Joh. Stenradh. Doch wissen wir auch, wie im Kloster selbst reiche Kunsttätigkeit geübt worden ist und sie hat gute Spuren hinterlassen. Namentlich aber hat sich weibliche Kunstfertigkeit bewährt und der Nachwelt einen wunderbaren Schatz von Weberei und Stickerei überliefert. In sehr eingehender Behandlung erhalten wir ferner alles vorgeführt, was an geschriebenen und gedruckten Büchern und Blättern sich irgendwie auf die Heilige bezieht oder ihre Offenbarungen und Ordnungen überliefert. Kurz, es ist keine Rücksicht denkbar, in der diese merkwürdige Ausstellung nicht lückenlose Vollständigkeit bezweckte und soweit wir urteilen können, auch erzielt hatte und das Werk selbst gibt dazu die wissenschaftliche Ausbeutung und die literarischen Anknüpfungen. Nur daß man eben das Kloster selbst nicht nach Stockholm hat bringen können.

Unter den gegebenen Umständen fehlte es natürlich nicht an manchem Kleinlichen bis zu den Näh- und Häkelnadeln der Nonnen, und an manchem, was man lediglich als Kuriosum ansehen möchte; doch würde man sich täuschen, zu glauben, der Charakter entbehre der Großartigkeit und einer umfassenderen Bedeutung. Namentlich ist einerseits jener Schatz an Werken der weiblichen Handfertigkeit höchst bedeutend, und andererseits ist es der reiche Vorrat der Schnitzwerke. Vier Altarschreine und Tafeln, elf Schnitzwerke aus der Wadstener Kirche, 24 Schnitzbilder der heiligen Birgitte selbst treten überragend hervor. Dazu Ölmalereien, Darstellungen von der heiligen Katharina, Reliquienschreine, Pilgerzeichen und anderes mehr. Im ganzen führt die Beschreibung 210 Nummern und ein paar Kleinigkeiten auf. Die Ausstellung war also auch ferne von der erdrückenden Mannigfaltigkeit, unter der die Besucher so vieler ähnlicher Veranstaltungen leiden. Im allgemeinen, und namentlich für den Lübecker, mußte der Eindruck der sein, daß man sich im deutschen Kunstgebiet befand, denn überall waren da Fäden der lübischen Kunst bemerkbar. Nicht bloß jene heilige Muttergottes ist ein Glanzstück ihres Kreises, auch ein heiliger Hieronymus verdient gleiche Beachtung und die höchste Wertschätzung. Der persönliche Eindruck dieses tief vergrämten Denkergesichtes, das Bernd Notke um 1480 geschaffen haben wird, ist überwältigend und unvergeßlich.

So ist diese Ausstellung und ihr in diesem Werke niedergelegter dauernder Niederschlag ein Ereignis auch für uns und eröffnet heilsame Aussicht in eine Zukunft, in der, nach manchen ähnlichen Unternehmungen, der Gesamtblick über das ungeheure Reich der lübischen Kunsttätigkeit und aller der damit zusammenhängenden Richtungen in heute nur zu ahnender Größe, Tiefe und Weite ermöglicht sein wird.

Die Zeit und der Markt

Sammlungen

Stiftungen ans Züricher Kunsthaus

Es war immer der geheime Schmerz der Züricher Kunstfreunde, daß sie in ihrem schönen Kunsthaus am Heimplatz, das bekanntlich den reichsten und zahlenmäßig bedeutendsten Schatz an Werken Ferdinand Hodlers beherbergt, keinen Franzosensaal besaßen. Winterthur, die benachbarte Industriestadt, war in dieser Beziehung dem Züricher Kunsthaus, wie übrigens allen anderen Museen der Schweiz, weit überlegen und ist es heute noch, besitzt es doch dank der Großzügigkeit einer Reihe von kunstfreundlichen Großkaufleuten und Industriellen einen Franzosensaal, der als Ganzes genommen zum Schönsten und Stimmungsvollsten gehört, was an moderner Kunst in der Schweiz und über die Landesgrenzen hinaus existiert. Vor kurzem sind nun dem Züricher Kunsthaus drei Legate zugefallen, unter denen das Vermächtnis des jüngst verstorbenen Züricher Kunstfreundes und Sammlers Dr. Hans Schuler der Sammlung eine prachtvolle Kollektion französischer Werke bringt. Darunter befindet sich ein delikater kleiner Delacroix, Meerlandschaft mit Piratenstaffage; ein Géricault, Stallinneres; drei treffliche Daumier, zwei ausdrucksvolle Figurenbilder und ein lebendiger Schauspielerkopf; ein meisterlicher van Gogh, Hütten in Auvres; zwei Landschaften Cézannes; zwei Renoir, ein Rückenakt und eine Landschaft; dann eine Gouache von Toulouse-Lautrec und endlich Landschaftsbilder und Figürliches von Vuillard, Bonnard, Roussel, Manguin und Vallotton.

Ein zweites Legat der Züricher Richard und Mathilde Schwarzenbach bringt der Sammlung weiteren wertvollen Zuwachs. Eine farbige Studie zu Marignano, eine Studie zum knienden Knaben des „Auserwählten" und drei prachtvolle Landschaften, Genfersee, Silvaplanersee und Waldbach, bereichern den stolzen Züricher Hodlerbesitz. Dazu kommt ein Böcklin, Studie zur Venus genetrix; ein imposantes Selbstbildnis Feuerbachs; zwei Thoma, Christi Versuchung und Der Bergsee; ein Porträt von Lenbach; eine Studie Liebermanns; zwei Arbeiten von Toorop; eine Abendlandschaft Steinhausens und weitere Werke von Lugo, Stevenson, Khnopff, Alex. Roche und O. Baumann. Zu diesem Legat gehören auch mehrere Kunstmappen, worunter sich auch Klingers Brahmsphantasie befindet.

Das letzte Legat endlich ist dem verstorbenen Sohne Hodlers, Hektor Hodler zu verdanken. Es setzt sich aus mehreren Ölbildern, Porträts, Kompositionsstudien und Landschaftsskizzen sowie aus einer großen Anzahl von Zeichnungen Hodlers zusammen, die für das Studium der großen Werke des Meisters von unschätzbarem Werte sind.

Von diesen großen Werken ist eines der vollwertigsten, der zu wahrhaft sakraler Größe emporsteigende „Elu", für längere Zeit im Kunsthaus sichtbar gewesen. Dieses Großbild kam aus Wiener Privatbesitz vor einem Jahr in die Heimat zurück und wurde auf einer Auktion bei Moos in Genf von Hodlers Witwe für 85000 Frcs. zurückgewonnen. Das Werk wurde sodann dem Berner Kunstmuseum angeboten und konnte von diesem mit Unterstützung der Berner Regierung und der Gottfried Keller-Stiftung in letzter Stunde auch erworben werden, nachdem in Zürich in wenigen Tagen bereits auch schon die nötige Summe zusammengebracht worden war, für den Fall, daß Bern verzichten müßte. Mit dem „Tag", der „Nacht", den „Lebensmüden", dem „Tell" u. a. zusammen wird der „Elu" fortan zum prächtigen Hodlerbesitz der Bundesstadt gehören. W-i.

Nochmals die Wiener Galerien

Den in den beiden Heften 20/21 vorgeführten Anregungen betreffs Regelung der Wiener Galerieverhältnisse scheint nun doch die Tat zu folgen. In den nach Schluß der Gobelinausstellung frei gewordenen Räumen des oberen Belvedereschlosses soll ein Museum für mittelalterliche österreichische Kunst und für österreichischen Barock untergebracht werden. Das Ganze soll im Zusammenhange mit der internationalen modernen Galerie des unteren Belvedere die österreichische Staatsgalerie bilden. Von dieser wurden bereits die neueren Werke des Kunsthistorischen Museums übernommen, ob und wie weit die älteren Werke österreichischer Kunst von dort übernommen werden können, ist noch nicht entschieden; ebensowenig, ob die bei der berichteten Neuaufstellung der Akademiegalerie mit Bedacht ausgeschiedenen österreichischen Werke zugezogen werden. Vorläufig sollen immerhin diese Werke der anderen Sammlungen leihweise zu einer großen Ausstellung österreichischer Kunst im Belvedere vereinigt werden, ein Gedanke, der — wenn auch vorläufig nur Kompromiß — seine Fruchtbarkeit zu erweisen haben wird. Die endgültige Erledigung dieser Museumsaktion

hängt noch von Perſonalfragen ab, die freilich für das Ganze entſcheidend ſein dürften. Der mißlichſte Umſtand dabei iſt, daß der bisherige Leiter der Staatsgalerie, Reg.-Rat Dr. Haberditzl, durch andauernde Krankheit an der Ausübung ſeines Berufes etwas behindert iſt. Seine mögliche Zurückſtellung wäre nicht nur ſehr zu bedauern, ſondern würde geradezu einem Verbrechen gleichkommen. Denn abgeſehen davon, daß für dieſen Mann unter den gegenwärtigen Verhältniſſen kaum ein Erſatz zu finden iſt, der ihm an künſtleriſchen und praktiſchen Fähigkeiten, in ſeinem Blick für Qualität, ſeiner Befähigung, auch in der jüngſten Kunſt ſichere Auswahl zu treffen, und in ſeiner alle Schwierigkeiten ausgleichenden ſachlichen Verhandlungstechnik an die Seite zu ſtellen iſt, ſo iſt doch er der eigentliche Schöpfer des jetzt zur Ausführung kommenden Planes, den er ſeit langem auch praktiſch vorbereitet hatte. Es hieße ſich mit fremden Federn ſchmücken, wollte man jetzt — und dieſe Gefahr beſteht — dieſen Mann zur Seite ſchieben, deſſen ungebrochene geiſtigen Fähigkeiten ihn ſelbſt im Rollſtuhl mehr vermögen laſſen als eine vielleicht in Betracht kommende verklauſulierte Beamtenclique. Jetzt, wo ſein Werk zur Tat werden ſoll, wo die Hinderniſſe geſellſchaftlicher Vorurteile, die ihn banden, wegfallen, ſoll er zurückgeſetzt werden. Oder wird der Zweck einer modernen Galerie noch immer durch dieſelben Faktoren unmöglich gemacht, für deren Kurzſichtigkeit die Gegenwart vor einem oder mehreren Jahrzehnten einſetzt? — Wenn da ein Ausweg geſucht werden ſoll, liegt es da nicht auf der Hand, dem kranken, aber geiſtig mehr als regſamen Leiter eine tüchtige Kraft zur Seite zu ſtellen, die ihre Leiſtungsfähigkeit bereits durch die Tat bewieſen hat? Aber hat nicht eben erſt die letzte wirkliche Tat, deren Anregung und Vorbereitung eben wieder Haberditzl zu danken iſt, die Neuaufſtellung der Akademiegalerie (ſ. Heft 20, 21) bereits ihre Nörgler gefunden? Wenn man dieſe als einen „glitſchigen Ausweg“ bezeichnet, dabei Minderwertigem und ſchäbigen Kopien nachweint (ſ. Frimmels „Studien und Skizzen zur Gemäldekunde“, V. Bd., S. 61 ff.) und die Lambergſchen Erben zu Einwendungen mobiliſiert (ein Angriff, der glücklicherweiſe bereits abgeſchlagen iſt), wo bleibt dann jene Abſchätzung, die den heutigen Anforderungen gerecht wird? Oder ſoll es die Beamtenſchaft der ehemaligen Hofſammlungen machen, die es nicht vermag, in ihre große Bilderleichenkammer Leben zu bringen, die glaubt, mit Erwerbungsdaten und Beſitzrechtelei für die Kunſt Propaganda zu machen, die ihre Leichen wohl brav ſeziert oder einbalſamiert, aber nicht lebendig machen kann?[1] H. G.

Dresden

Das Stadtmuſeum hat ſoeben ſeine dritte Ausſtellung eröffnet, die die Neuerwerbungen der ſtädtiſchen Sammlungen auf dem Gebiete der jüngſten Kunſt mit den Meiſtern der „Brücke“: Heckel, Schmidt-Rottluff und E. L. Kirchner vorführt und damit einen verheißungsvollen Blick in die Tätigkeit des neuen Direktors Dr. Paul Ferdinand Schmidt eröffnet. Ohne heute auf Einzelheiten einzugehen, die einer ſpäteren ausführlichen Würdigung vorbehalten ſein ſollen, ſei doch ſo viel geſagt, daß hinter den Ergebniſſen einer nur nach Monaten zu umreißenden Sammeltätigkeit ein ſehr bewußter Wille, ein klarer Blick für das Weſentliche und ein ſtarkes organiſatoriſches Können offenbar werden und daß ſich die Stadt Dresden zu der temperamentvollen Kraft ihres Muſeumsleiters aufrichtig beglückwünſchen darf. Der Genuß der Ausſtellung wird dem Publikum durch einen kleinen gedruckten Führer weſentlich erhöht. n.

Haarlem

Dem Frans Hals-Muſeum hat Herr J. Goudſtikker ein intereſſantes Gemälde von dem Haarlemer Maler Barend Gael (1620—1687) „Dorfkirmes“ geſtiftet.

München

Die Alte Pinakothek hat ihren Bilderbeſtand aus dem deutſchen, italieniſchen, ſpaniſchen, franzöſiſchen Barock in zwei Rundſälen und einigen Kabinetten neu und wirkungsvoll geordnet. Die Niederländer des 17. Jahrhunderts haben durch die Eingliederung der hier ſchon ſeit Jahren gezeigten Leihgabe Carſtanjen gewichtigen Zuwachs erhalten. Im altdeutſchen Saal, wo der Iſenheimer Altar ein halbes Jahr zu Gaſt war, ſteht nun Pachers Kirchenväteraltar.

Die Graphiſche Sammlung zeigte in zwei Ausſtellungen ihre Neuerwerbungen zeitgenöſſiſcher Kunſt. Auch wer den Grundſatz anerkennt, daß die ſtaatliche Sammlung, unberührt von Laune und Strömung des Augenblicks, möglichſt vielſeitig wählen muß, wird manches hier gezeigte Blatt entbehrlich finden. Auf der andern Seite iſt anzuerkennen, daß trotz der geringen Mittel, die zur Verfügung ſtehen, zahlreiche wichtige Erwerbungen getätigt wurden, ſo Slevogts Radierungen zur Zauberflöte, eine Reihe der Lithographien Kokoſchkas und der frühen Radierungen Klees. K. P.

[1] Eine Propagandaſchrift von dieſer Seite wird demnächſt beſprochen werden.

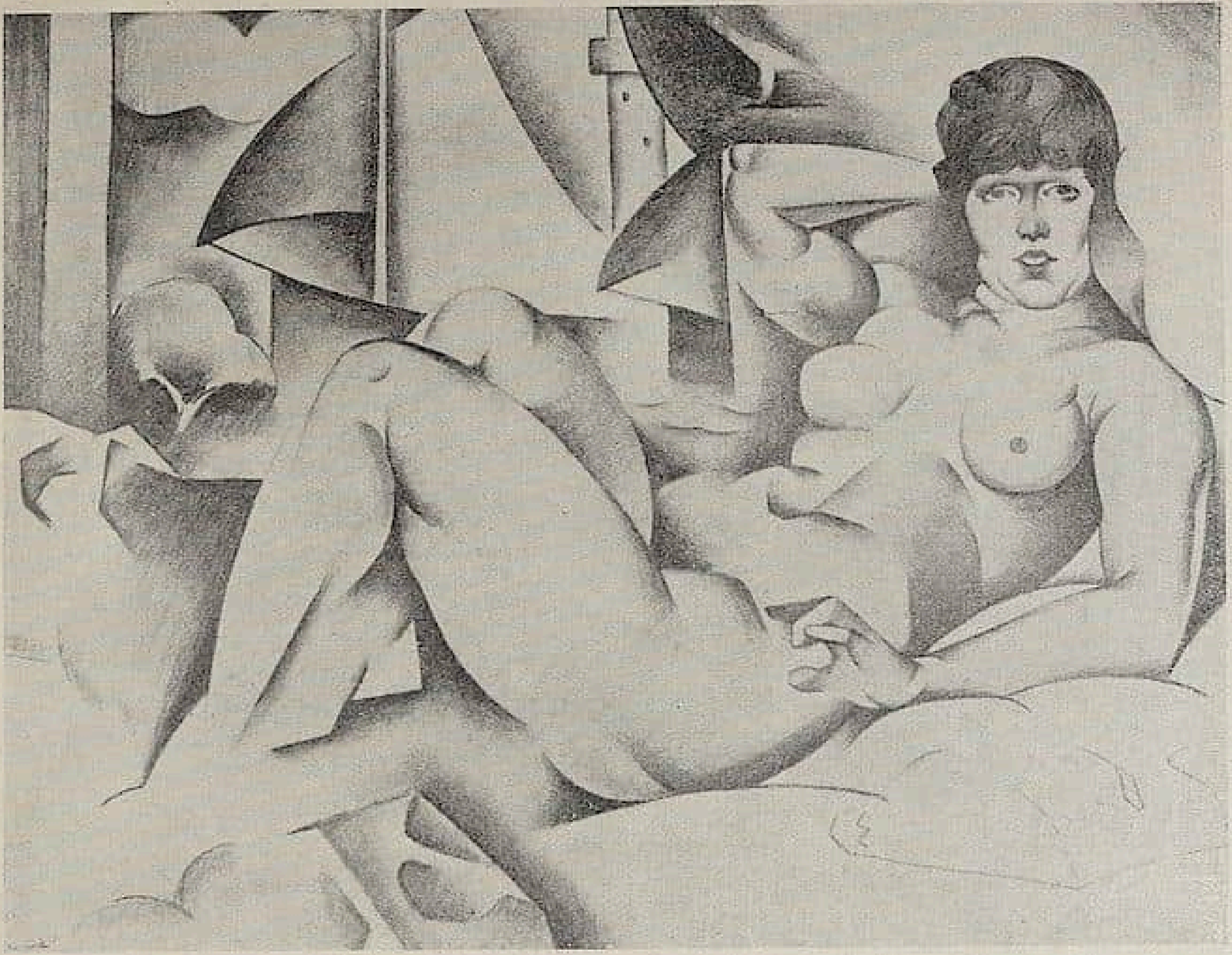
Pariſer Ausſtellungen: Zeichnungen von Gernez (Galerie Druet) / Zeichnungen und Aquarelle von Lhote bei Vovolotzky / Zeichnungen von de Segonzac (Galerie Marſeille) / Rouault (La Licorne) / Matiſſe: Mappe mit Zeichnungen

Mit 2 Abbildungen

Man möchte ſagen, daß die ſeit einem Jahre ſo häufig ſtattfindenden Ausſtellungen von Zeichnungen ein Bild der Rückkehr zu den berühmten Kämpfen ſind, deren Teilnehmer die Nachfolger von Ingres und Delacroix waren, mit einem Worte, es iſt die Wiedergeburt der Rivalität zwiſchen den Klaſſikern und den Romantikern, wie ſie vor einem Jahrhundert beſtand. Die Zeichnung iſt wieder zur Mode gekommen. Die einen behandeln ſie als Zeichner, die anderen als Maler; die letzteren ſind zahlreicher. — Die Ausſtellung, die vor einem Jahre Picaſſo bei Paul Roſenberg veranſtaltete, war das bezeichnendſte Beiſpiel. Sie offenbarte uns dieſes Talent in einer neuen Form, aber ſie zeigte uns auch den aufkommenden Geſchmack für die Zeichnung.

Die unbedingte Konſequenz, welche der Kubismus mit ſich brachte, bezeugte die Tendenz zur reinen Form. Das Problem der Zeichnung wurde wieder lebendig wie damals. Die von den franzöſiſchen Kunſtkritikern dieſem Problem gewidmete Literatur iſt unerhört reich. Aber nichts iſt aktueller, als das, was die beiden Vertreter zweier entgegengeſetzter Lehren ſchon vor mehr als einigen Jahrzehnten ſchrieben: Charles Blanc, in ſeiner „Grammaire des arts du dessin", und Eugène Veron, welcher ihnen in ſeiner „Äſthetik" die von den Romantikern vertretenen Prinzipien und die der Realiſten in der Kunſt entgegenhält. „Die Schönheit und die Zeichnung", ſagt Charles Blanc, „ſind ein Anteil der Intelligenz, die Pracht und die Farben ſind das Werk der Natur!" Ingres unterſtützte die philoſophiſchen Erkenntniſſe Charles Blancs, indem er hauptſächlich die Zeichnung dominieren ließ. Sein Ausſpruch: „Die Zeichnung iſt die Ehrlichkeit in der Kunſt", iſt unſterblich geworden. Sein Prinzip war, rund zu modellieren, die Details dem Ganzen zu opfern, eine Figur in monumentaler Form zu komponieren, daß die Beine ſozuſagen wie die Säulen einer Architektur wären. Die Vornehmheit der Kontur mußte zur Hauptſache werden. — Aber der Umſchwung in der franzöſiſchen Malerei ſtützte ſich nicht auf Ingres. Schon die Romantiker und die Maler von 1830 widerſetzten ſich den vielen Konturen der Ingresſchen Schule. Ihre nervöſen Impreſſionen waren vermittels eines freien breiten Striches ausgedrückt, entweder kräftige oder zartere, und nur darauf hinzielend, die großen Maſſen zu akzentuieren. Dies war der Tod der Kalligraphie der Ingres-Schüler. Und nun kommt Picaſſo, in dieſen letzten Jahren müde von den kubiſtiſchen Spekulationen, auf Ingres zurück. Man glaubte die Tradition Ingres' ſchon tot. Aber Picaſſo erzeugte dennoch kein Erſtaunen mit ſeiner Kalligraphie. Die Zeichnung iſt dermaßen unter den Malern, die aus der Gärung der Fauves und des Kubismus hervorgegangen ſind, verbreitet, daß ſich fünfzig Maler plötzlich als hervorragende Zeichner offenbarten. Man hat von Coubine hauptſächlich durch ihre Senſibilität hervorragende Zeichnungen geſehen. Matiſſe trat mit einer Mappe Zeichnungen hervor, mit denen dieſer Künſtler, der wohl der meiſterhafteſte unter den Modernen genannt werden darf, zeigt, daß er ebenſoviel ſeinem Raffinement wie ſeinen Studien Dürerſcher Zeichnungen und anderen alten Meiſtern verdankt. Sie ſind, was die Reinheit betrifft, den Zeichnungen Picaſſos weit überlegen. Sie ſind mit den Rötelzeichnungen Derains die ſchönſten Meiſterwerke, wo ſich mit einer Überſchwänglichkeit die vitale Kraft in wunderbarer Weiſe mit einer Reinheit vereint, ohne die Grazie auszuſchließen. Matiſſe und Derain verſtehen als Zeichner mehr Takt zu bewahren als Picaſſo, der allzuſehr ſeine Virtuoſität handhabt, welche er mit Perfektion verwechſelt. Sie ſind auch viel lebendiger, ſinnlicher und raſſiger. — Es gibt dann auch Zeichner wie Suzanne Valadon von der Linie Degas-Lautrec; andere, die aus der Verehrung der gigantiſchen Proportionen Daumiers einen Kult machen. Dies ſind de Segonzac und Dupène. Marchand ſteht unter dem Zauber von Corot. — Ein Lhote imitiert geſchickt Cézanneſche Aquarelle, oder läßt ſich in der Zeichnung von David inſpirieren, welchen er immer in Wort und Schrift als den Vater jeglicher Modernität hinſtellt. Rouault iſt durch das Genie Daumiers beeinflußt. —

Eines der ſchönſten modernen Talente iſt der Schweizer Maler Giucini, welcher ſich durch Zeichnungen unterſcheidet, in denen viel bezaubernde Phantaſie ſteckt. Man findet dieſe Qualitäten auch bei Dupy, der ein dekoratives Talent erſten Ranges iſt. Die Kubiſten und Nachkubiſten kommen alle auf Ingres zurück. Man betrachte die Zeichnungen von Gris, Survage, und jene, welche Gernez, einer der ernſteren Künſtler unter den jungen, in der Galerie Druet ausſtellt; alle ſuchen die Reinheit der Form. Aber



Coubine, Silberstiftzeichnung. Sammlung Petit, Paris.

Derain und Matisse sind die einzigen, die den Reiz zu wahren wissen, weil sie rein sein können, ohne zu langweilen.

Adolphe Basler.

Ausstellung Frankfurter Künstler

Unter dem Zeichen des Zusammenschlusses aller künstlerischen Richtungen hat sich im neugebauten „Haus Offenbach" auf dem Meßgelände eine Schau aufgetan, die nicht weniger als 751 Nummern umfaßt. Solche Einigung entsprang hier nicht wie sonst der Ermüdung und Umkehr der revolutionären Elemente, sondern der wirtschaftlichen Not der Frankfurter Künstlerschaft. Man hoffte durch die Repräsentation und Schlagkraft dieser Riesenausstellung größeres Gewicht beim kaufenden Publikum zu erhalten. Nur leider hat die Inflation auf das Künstlerelend eher schädigend gewirkt, da Kunstwerke nicht mehr von einer gut begüterten Mittelschicht, die verschwunden ist, gekauft werden können, und die „nouveaux riches" und der alte Reichtum, der sich ins Ungemessene vergrößert hat, lieber „Valutaleinwand", auf dem internationalen Weltmarkt hochgeschätzte Namen, für teures Geld erwerben, als noch so gediegene, lokale Kunst.

Die Qualität der Frankfurter Ausstellung hält durchschnittlich ein anständiges Niveau. Die kleine Gruppe der Arrivierten, die seit Jahren in Frankfurt die Tradition der gepflegten Malerei (Viktor Müller, Scholderer, Trübner) fortsetzt, bringen differenzierte, impressionistische Arbeiten, die bei Gemeinschaftlichkeit der Gesinnung doch die Eigenart der Persönlichkeit wahren. Besonders die Arbeiten von Jakob Nußbaum sind in ihrem kernigen Naturgefühl bei anspruchslosem Vortrag von überlokaler Bedeutung. Ugi Battenbergs Stilleben zeigen des Künstlers verhaltene Wärme und Innigkeit. Alfred Schnaars, Tilde Battenberg und Else Luthmer sind durch gute Arbeiten vertreten.

Der Expressionismus repräsentiert sich in Gruppen verschiedener Haltung. Starke Betonung der Form und des rhythmischen Aufbaues bringen Hermann Lismann, Delavilla, Ruth Cahn und Hans Brasch. Für sich allein steht Reinhold Ewald

mit Stimmungs- und Farbexperimenten von kühlem und schwülem Reiz. Pauline Kowarziks Bilder weben in der primitiven Welt märchenhafter Wunder, die Marc und Campendonk aufgeschlossen haben; feine Kultur und Fraulichkeit bringen zarte Melodien zum Klingen.

In einer ganz auf stärksten Expressionismus der Empfindung gestellten Künstlergruppe „Ghat" fällt Hans Katz auf. Er schlägt kraftvoll reiche Farbtöne von Hellrot, Blau, Violett und Grün an, die bei aller Heftigkeit der Kontraste in warmer Verwobenheit gluten. Architektur, Plastik und Kunstgewerbe treten quantitativ und als künstlerische Erscheinung neben der Ausstellung der Malerei etwas in den Hintergrund.

Sascha Schwabacher.

Eine österreichische Ausstellung in Holland

Der rührige Direktor der „Maatschappij voor beeldende kunsten" in Amsterdam, Herr van Harpen, hat für März 1921 eine große Ausstellung von österreichischer Kunst geplant, die in den Räumen des „Stedelijk Museum" stattfinden wird. Ein Ausschuß in Wien wird eine Auswahl unter den hervorragendsten modernen Gemälden treffen, die „Wiener Werkstätten" und der „Werkbund" werden für eine Einsendung von Kunstgewerbe sorgen, die graphischen Künste und die Architektur werden ebenfalls auf der Ausstellung vertreten sein. Zu gleicher Zeit werden die Musikgesellschaften österreichische Musik und die Theater österreichische Stücke aufführen. b.

Die Berliner Sezession

hat eine grundlegende Änderung ihres Ausstellungsprogramms beschlossen. Sie wird nämlich fortan jährlich drei Ausstellungen veranstalten, die sich nach Aufbau und Charakter sehr wesentlich voneinander unterscheiden dürften. Eine Ausstellung nämlich ist für die ältere impressionistische Kunst reserviert, die zweite der gemäßigten expressionistischen Richtung vorbehalten und die dritte soll den Radikalen Gelegenheit bieten, sich vor der Öffentlichkeit auszusprechen. Wenn es der Sezession gelingt, zu diesen Ausstellungen auch von auswärts erstklassige Kräfte heranzuziehen, dürfte das Programm als solches als vorbildlich angesprochen werden.

Amsterdam

Die Firma J. Goudstikker hatte in ihrem Ausstellungssaal Kalverstraat etwa 30 holländische Stilleben aus dem 17. Jahrhundert zur Ausstellung gebracht. Alles natürlich von hervorragender Qualität. Unter den in den letzten Tagen gemachten Neuerwerbungen seien besonders hervorgehoben eine Grablegung Christi, Holzschnitzerei mit alter Polychromie, aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts, von einem holländischen Künstler, und ein großes Damenporträt von Tom Ring aus der Mitte des 16. Jahrhunderts.

Basel

In dieser Stadt, wo bisher ein seriöser Kunstsalon gefehlt hat, hat kürzlich die Firma Weps & Schwabe einen solchen eingerichtet, der sich speziell der jungen Schweizerkunst annehmen will. Die künstlerische Leitung dieses Unternehmens ist den Händen des vortrefflichen Kunstgelehrten Hans Graber anvertraut, dessen Buch über „Piero della Francesca" zur Freude aller Verehrer der italienischen Frührenaissance erst vor kurzem im Verlag von Benno Schwabe & Co. in Basel erschienen ist. — Die erste Ausstellung dieses neuen Kunstsalons ist dem Waadtländer René Auberjonois gewidmet, der sich als eine vornehme malerische Persönlichkeit ausweist, die auf dem besten Wege ist, einen eigenen Stil zu finden.

München

Die Galerie Caspari zeigt gegenwärtig etwa 15 Arbeiten (Gemälde und Zeichnungen) von Kokoschka, dazu Einzelwerke von Marées, Spitzweg und einige hervorragende Stücke älterer Meister. — Von derselben Galerie ist kürzlich ein Katalog alter und moderner Graphik herausgekommen, der eine Reihe seltener und wertvoller Blätter notiert, darunter Stiche von Cranach, Dürer, Ostade, Rembrandt u. a., von neueren Meistern Zeichnungen von Klinger, Liebermann, Slevogt, Pechstein usw.

Von Künstlern und Gelehrten

Der Münchener Maler W. Schnarrenberger, über den der Cicerone kürzlich aus der Feder von Dr. Leopold Zahn einen Artikel veröffentlichte, hat einen Lehrauftrag für Gebrauchsgraphik an die staatliche Kunstschule in Karlsruhe erhalten. — Dr. Walter Cohen vom städtischen Museum in Düsseldorf ist zum Kustos an dieser Sammlung ernannt worden. — Dr. Valentin Scherer, der Verfasser eines vortrefflichen Buches über die deutschen Museen, ist kürzlich in einem Potsdamer Krankenhaus im Alter von 40 Jahren gestorben. Scherer war früher an den Berliner Museen tätig. Vor etwa 12 Jahren erblindete er, hat aber trotzdem mit einer erstaunlichen Energie an seiner Wissenschaft festgehalten. Von einem grundlegenden Werk über „fürstliche Lusthäuser" soll der erste Band im Manuskript abgeschlossen vorliegen.

Gernez, Zeichnung. Galerie Druet.

Neue Graphik

Die vielseitige, bereits seit 1859 bestehende Firma E. Heidkamp, Potsdam, führt ihre neubegründete Verlagsabteilung mit einer Reihe beachtenswerter Holzschnitte ein, von denen sich die drei Blätter von Vogel durch guten Druck auszeichnen. Rhythmisch am besten ist der „Liebeskampf“, hingegen erscheint der Sebastian am Marterpfahl extravagant in der Bewegung, die in ihrer Übertreibung nicht als Steigerung, sondern vielmehr als Abschwächung des Eindruckes wirkt. Aus Oswald Erichs sechs Blättern der Mariengeschichte spricht ein starker Drang zur Konzentration. Nichts Anekdotisches oder kleinlich Geschildertes, alles groß und visionär gedacht und in einer beherrschten Technik ausgedrückt. Man betrachte Blätter wie die Verkündigung, die Mater dei und die Conceptio immaculata. Bullerts Holzschnittbildnisse entbehren noch manchmal der Geschlossenheit, enthalten aber gute Ansätze zu monumentaler Gestaltung; besondere Erwähnung verdient das Bildnis eines Dichters.

Die neu eingerichtete graphische Abteilung der Modernen Galerie Tannhauser-München veröffentlicht Arbeiten von René Beeh, Unold und Großmann. René Beehs Lithographien wirken besonders durch ihre monumentale Geschlossenheit großzügig und lassen die selbst-

sichere und ruhige Persönlichkeit des Künstlers aus jedem Blatte erkennen. Max Unold gibt zwei Lithographien, von denen auch einige handkolorierte Drucke erschienen sind, heraus, Augenblicksbilder aus dem Münchener Stadtleben, die den Rhythmus der Straße, das Dahinschlendern der Spaziergänger im Englischen Garten und den ewig gleichen Takt der Vorstadtstraße gut zum Ausdruck bringen. Von Rud. Großmann kündigt der Verlag drei handkolorierte Radierungen an. K. S.

Unsere Reklamekünstler

Selbstbekenntnisse und Selbstbildnisse (Handbücher der Reklamekunst IV, herausgeg. v. Verein der Plakatfreunde E. V.), Berlin-Charlottenburg, Verlag Das Plakat. M. 20.—, handgetuschte Ausg. M. 40.—.

Kein Mensch kann in dieser Sammlung und unter diesem Titel die famose bibliophile — wir glauben nicht zu viel mit diesem Ausdruck zu sagen — Publikation erwarten, die das Büchlein wirklich darstellt. Es enthält von mehr als zweieinhalb Dutzend Künstlern — daß sie sich zufällig auf dem Gebiete der Reklame betätigen, tut für den Wert des Buches eigentlich wenig zur Sache — auf der einen Seite einen kurzen selbstgeschriebenen und dann faksimilierten Lebensabriß, auf der anderen ein Selbstporträt. Daß beides von einer großen Zahl von Beteiligten in witziger Form gegeben wurde, erhöht nur den Reiz dieses technisch ein Kabinettstück darstellenden Werkchens, an dem Künstler wie Behrens, Bernhard, Ehmcke, Ehrenberger, Gipkens, Gruner, Hohlwein, Orlik, Preetorius, Wiertz, um einige Namen zu nennen, beteiligt sind. Wir glauben uns Dank zu verdienen, wenn wir die Aufmerksamkeit der Bücherfreunde auf diese Veröffentlichung des Vereins der Plakatfreunde lenken, der sich bereits so viele Verdienste um die Gebrauchsgraphik erworben hat. Dr. K.

Büchersammelwesen

Kleists Guiskard als Druck der Bremer Presse

Sehr im Gegensatz zu den nur zu zahlreichen bibliophilen Pressen der Gegenwart hat sich die Bremer Presse mit bewußter Zurückhaltung bisher nur auf eine kleine Anzahl von Veröffentlichungen beschränkt. Es ist ihr dadurch aber auch gelungen, jedes ihrer inhaltlich gut ausgewählten Druckwerke in technischer Hinsicht zu einer Musterleistung zu gestalten, der sich nur wenige Erzeugnisse deutscher Buchkunst an die Seite stellen können. Für Kleists herrliches Guiskardfragment, das ja inhaltlich in nahen Beziehungen zu Sophokles' Ödipus steht, ist auch eine Form gewählt worden, die diese inneren Zusammenhänge nach außen hin dokumentiert. Satzbild und Type sind gleich, nur den Titel hat man diesmal in Anlehnung an ein früheres Druckwerk, den Tacitus, ornamental gestaltet. Auch um die Revision des Textes hat sich die Presse bemüht und in dem bekannten Kleistforscher Georg Minde-Pouet den gewiß sachverständigsten Berater gefunden. Ein in eigener Werkstatt gearbeiteter, sehr geschmackvoller Pergamentband umschließt diese erlesene, in kleiner Auflage von 270 Exemplaren hergestellte Druckschöpfung. Die Bremer Presse beabsichtigt übrigens mit ihren Veröffentlichungen fortzufahren und wird demnächst Ausgaben der Elegien des Tibull und der Essays von Bacon in ähnlicher Druckausstattung veranstalten. v. R.

Neue Bücher

Julius Meier-Gräfe. Courbet. Mit acht Lichtdrucktafeln und 106 Netzätzungen. R. Piper & Co., Verlag. München. Geb. M. 90.—.

Fritz Lugt. Mit Rembrandt in Amsterdam. (Die Darstellungen Rembrandts vom Amsterdamer Stadtbilde und von der unmittelbaren landschaftlichen Umgebung.) Deutsch von Erich Hancke. Mit zahlreichen Abbildungen und Plänen. Bruno Cassirer, Verlag. Berlin 1920.

Johannes Guthmann. Scherz und Laune. Max Slevogt und seine Gelegenheitsarbeiten. Paul Cassirer, Verlag. Berlin.

Leo Balet. Dietz Edzard. Mit 31 Tafeln. Ernst Rowohlt, Verlag. Berlin 1920.

Oscar Hagen. Deutsche Zeichner von der Gotik bis zum Rokoko. Mit 110 Abbildungen. R. Piper & Co., Verlag. München 1921. Geb. M. 80.—.

Max von Boehn. England im 18. Jahrhundert. Mit 16 vierfarbigen, 8 Kupfertiefdruckreproduktionen und 325 Textillustrationen. Askanischer Verlag. Berlin 1920. In Leinen M. 200.—.

Meier-Gräfes Buch über Courbet, das Piper soeben in einer stattlichen, buchtechnisch vollendeten Ausgabe herausbrachte, ist eine in jeder Beziehung erweiterte und verbesserte Neuauflage jener ersten Studie, die 1904 vom gleichen Autor über Courbet und Corot im Insel-Verlag erschien. Von der ursprünglichen Niederschrift ist nicht viel mehr beibehalten worden als die Disposition. Das Ganze erscheint dagegen reifer, ausgerundeter, tiefgründiger erfaßt und im Abstand der Jahre zu größerer Klarheit gediehen. Wenn Meier-

Gräfe am Schluß seiner Vorrede bemerkt, daß das erschöpfende Courbet-Werk noch seines Autors harre, so ist das ein sympathisches Zeichen großer Bescheidenheit, die sonst bei deutschen Autoren selten ist. Jedenfalls haben wir heute in dem Buche Meier-Gräfes das klassische Courbet-Werk vor uns, ein Buch über Kunst, dessen feiner prickelnder Reiz die Lektüre zu einem künstlerischen Genuß ersten Ranges stempelt. Wie der Verfasser den Menschen und Maler Courbet sieht inmitten des Milieus und im prachtvoll starken Aufbau seines Werdens, das zu schildern, vermochte nur ein so vollendeter Meister des Wortes wie es M.-G. ist. Der Verlag hat seinerseits dem Werke seine ganze Liebe zugewendet. Der Tafel-Anhang gibt eine erschöpfende Übersicht über die Hauptwerke Courbets; mit besonderer Dankbarkeit begrüßt man außerdem die vielen Detailaufnahmen, die mehr noch als die Gesamtdarstellungen für die malerische Könnerschaft dieses Revolutionärs zeugen.

Als ich das Buch von Fritz Lugt, das den vielsagenden Titel trägt „Mit Rembrandt in Amsterdam" zuerst in die Hand bekam, habe ich nicht wenig über den Mut des Verlegers gestaunt, ein solches Werk und zumal in dieser wahrhaft kostbaren Aufmachung und reichen illustrativen Ausstattung deutsch herauszubringen. Heute, wo ich mich nach einigen stillen Abenden, die ich im Genuß dieses Buches verlebte, hinsetze, um es den Freunden und Lesern dieser Zeitschrift aufs angelegentlichste zu empfehlen, bin ich davon überzeugt, daß dieses Werk auch in Deutschland einen nachhaltigen Erfolg haben wird. Denn wir Deutsche lieben unseren Rembrandt und werden nie mehr von ihm loskommen und wir lieben nicht weniger Holland und die malerische Stadt an der Amstel. Amsterdam aber mit Rembrandts Augen zu sehen und in seinem Geiste (um nicht zu sagen in seinem Schicksal) zu erleben, das ist ein wahrhaft künstlerischer Genuß. Dieses Buch, das mit einer bezwingenden Einfühlung in das Werk und das reiche Menschentum dieses Großen geschrieben ist, ist nicht weniger ein Buch über Rembrandt als über die Stadt seines tragischen Schicksals, Amsterdam. Dieses Buch aber ist zugleich auch ein Beweis für die Tatsache, daß Rembrandts ganzes künstlerisches Lebenswerk im letzten nur in dieser Stadt verankert war, aus diesem Milieu heraus Auftrieb und Reichtum seiner künstlerischen Kräfte erfuhr. Der Kunsthistoriker wird überdies dem eifrigen Forscher Lugt für seine zahlreichen Entdeckungen dankbar sein, die zum erstenmal die Identität zwischen Örtlichkeit und den Dokumenten der Rembrandtschen Kunst nachweisen. Darüber wäre an anderer Stelle noch besonders zu sprechen. Aber selbst diese neuen Tatsachen der Forschung sind belanglos im Vergleich zu dem, was das Buch rein künstlerisch mitzuteilen hat. Der reiche Wert des Werkes liegt in dem Erlebnis, das es für seine Leser bereithält. Es ist die Synthese aus Rembrandts unvergänglichem Künstlertum und dem Geiste der Stadt, die wir nie anders denn mit den Augen dieses Künstlers innerlich erschauen konnten. Ein prachtvolles, ein schönes, ein ergreifendes Buch, das seinen Weg machen muß.

Das von Johannes Guthmann über Slevogt herausgebrachte Werk, das Paul Cassirer den Freunden dieses deutschen Malers vorlegt, hat nur einen Fehler und der betrifft den Titel als solchen. „Scherz und Laune" sagt gegenüber dem Wert dieses Buches gar nichts und verführt bestenfalls zu falschen Schlüssen. In Wirklichkeit nämlich ist Guthmanns Buch die Monographie über den Künstler Slevogt und nicht weniger als dies. Behaglich plaudernd versteht es der Verfasser ausgezeichnet, uns den Menschen und Künstler Slevogt näherzubringen. Wie ein Märchen ist das Leben des Meisters erzählt. Dann geht es weiter zur Persönlichkeit, die nicht ohne Humor analysiert wird und schließlich wird den Werken selbst ein breites Kapitel eingeräumt. Von den köstlichen Illustrationen führt der Weg über die Phantasiegemälde zu den Bildnissen, von hier zu den Fresken der Gartenhalle in Neu-Cladow (die übrigens von Cassirer eben in einer eigenen prachtvollen Publikation ediert worden sind). Den Schluß bildet die „Zauberflöte". Eingestreut sind in den Text unzählige jener Gelegenheitsarbeiten Slevogts, die eben bei Scherz und Laune entstanden sind und deren Anblick dem Verfasser offenbar nicht umsonst bei der Niederschrift seines mit Wärme und starkem Empfinden für das Wesentliche geschriebenen Buch mannigfache Anregungen vermittelt haben.

Über einen jüngeren in Deutschland noch weniger gekannten Maler schrieb ähnlich Leo Balet, der seinem jungen Freunde, dem Bremer Maler Dietz Edzard bei Rowohlt eine schöne Veröffentlichung gewidmet hat, der einunddreißig Tafeln als Anhang beigegeben sind. Daß der sechsundzwanzigjährige Edzard, der die letzten Jahre hauptsächlich in Holland gemalt hat, ein starkes nach innen gekehrtes Talent ist, dessen Werke voll innerlichen Schauens sind wußte man bereits von seinen ersten Ausstellungen in Deutschland. Balet gibt nachfühlend eine Schilderung dieses Werkes und seiner besonderen künstlerischen Einstellung. Für ihn war die Kunst des jungen Meisters ein starkes Erlebnis und so hat

er das Buch mit Liebe geschrieben, entzündet von den schmerzdurchfurchten Gesichten Edzardscher Gemälde.

Oscar Hagen, der neuerdings einen Band „Deutsche Zeichner von der Gotik bis zum Rokoko" seinen bereits früher bei R. Piper & Co. erschienenen Werken hat folgen lassen, möchte mit diesem Buch „eine geschichtliche Zusammenfassung der Hauptrepräsentanten nordischer Zeichenkunst geben, mit dem einen wesentlichen Ziel, Verständnis und Liebe zu wecken für die Eigenart und Selbständigkeit dieser Großmeister auf demjenigen Gebiet bildkünstlerischer Betätigung, auf welchem die nordische Kunst sich in Sehen und Mitteilen am eigenartigsten und selbständigsten bewiesen hat". Hinter diese letzte Feststellung darf man gewiß ein Fragezeichen machen, aber sonst ist mit dem zitierten Satz aus dem Vorwort die Richtung angedeutet und die Tendenz des Buches gut umschrieben. Auch die Aufteilung des Stoffgebietes in die vier Hauptkapitel zeigen den universal gebildeten Kunsthistoriker; im übrigen aber läßt sich vom modernen Standpunkt aus doch mancherlei gegen die prinzipielle Wertung im rein Künstlerischen einwenden. Die Überschätzung der naturalistischen Zielrichtung, die das ausgehende 15. Jahrhundert einleitet, gegenüber dem expressionistischen Primitivismus anderer Epochen, die künstlerisch ungleich stärker waren, bedeutet für unser Gefühl einen weiteren Beleg für jene Mängel grundsätzlichen Wertungsvermögens, die schon an dem vorletzten Buch des Verfassers vielfach verstimmten. Trotz dieser Einschränkungen bleibt dennoch an diesem Buch die Gesamtleistung als solche beachtenswert. Hagen besitzt eine Reife der kunsthistorischen Ausdrucksform die in ihrer präzisen Klarheit sehr wohltuend von dem schwulstigen Phrasengeklüngel einer gewissen Sorte von modernen Schriftstellern absticht. Ihm ist wie selten einem der weite Blick eigen, der das Wesentliche aus einer Entwicklungsreihe herausfühlt, und dies versteht er in geistvoller Formanalyse anschaulich zu machen. Dem gebildeten Kunstfreund gibt ein solches Buch, das mit jeder Zeile neu zum Denken und zur Selbstkontrolle anregt, unendlich viel. Auch die Auswahl der schönen, klaren und vorzüglich gewählten Abbildungen bestätigt die Sicherheit des Urteils und so darf man alles in allem dem angekündigten zweiten Bande, der die Zeichner des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart behandeln wird, voll Spannung und Vertrauen entgegensehen.

Ganz anderer Art ist das prachtvolle voluminöse Werk, das Max von Boehn, einer der produktivsten Kulturhistoriker, soeben unter dem Titel „England im 19. Jahrhundert" im Askanischen Verlag-Berlin veröffentlicht hat. Daß solche Bücher heute überhaupt noch gedruckt und verlegt werden können — deren Herstellung viele Hunderttausende kostet — gehört zu den besten Überraschungen dieser Zeit. Hunderte von Abbildungen beleben den Text dieses kostbaren Buches, das außerdem an 36 teils farbiger Einschalttafeln besitzt, die dem Werk einen besonderen Reiz verleihen. Unterstützt von diesem reichen Anschauungsmaterial hat es der Verfasser unternommen, ein Bild der gesellschaftlichen Kultur jenes England zu entrollen, dessen politische Schicksale in dieser Epoche von dem ersten Sturz der Stuarts einerseits und der Regierung Georgs III. aus dem Hause Hannover andererseits begrenzt werden. Aber die reine politische Geschichte dieses mächtigen Inselreiches, das im 18. Jahrhundert den Aufstieg zu seiner kommenden Weltmachtstellung beginnt, tritt in diesem Buche hinter den wirtschaftlichen und kulturellen Schilderungen zurück. Auf diesem Gebiet der Darstellung liegt die eigentliche Stärke des Verfassers. Unglaublich fast die Belesenheit dieses wortgewandten Schriftstellers, der überall aus den zeitgenössischen Dokumenten und Überlieferungen schöpft. Um ein solches Werk in Ruhe zu genießen, benötigt man Wochen und Monate. Ich habe es nur durchblättern können, doch hier und dort länger auch bei der Lektüre verweilt, die im ganzen für bessere Tage aufgehoben sei. Wenn der flüchtige Eindruck trotzdem ein Urteil gestatten darf, so geht dies dahin, daß Max von Boehn mit diesem Buch das Beste und Wertvollste seiner bisherigen literarischen Produktion gegeben hat. Nirgends tritt einem sonst ähnlich klar England als politisches und kulturelles Problem gegenüber. Auch in den trüben Seiten seines geschichtlichen Werdens und vielleicht gerade in dem gesellschaftlich sittlichen Gesamtbilde seiner Vergangenheit blitzen Streiflichter auf, die heute noch zu denken geben, wo langsam die Einsicht aufdämmert, wie falsch und einseitig doch unsere bisherige Kenntnis von diesem Lande gewesen ist. Mir persönlich erscheint deshalb dieses rein kulturgeschichtlich aufgebaute Werk auch für den modernen Politiker in mancher Beziehung wertvoller als die ganze Fülle von Literatur, die sonst in den letzten Jahren über England erschienen ist. Dem Kunstfreund aber sei außerdem das Buch als eine der schönsten Veröffentlichungen des letzten Jahres besonders warm empfohlen.

Anmerkungen. In der von Paul Westheim herausgegebenen Sammlung „Orbis pictus" (Verlag E. Wasmuth A.-G., Berlin) sind nach

dem ersten dankenswerten Bande über die indische Baukunst inzwischen weiter erschienen: Bd. 2. Altrussische Kunst mit einer Einleitung von Dr. Fannina W. Halle. Bd. 3. Archaische Plastik der Griechen mit einem Vorwort von Woldemar Graf Uxkull-Gyllenband. Bd. 4. Die chinesische Landschaft mit einem Vorwort von Alfred Salmony. Es ist das besondere Verdienst dieses Unternehmens, entlegene Stoffgebiete, die dem modernen Kunstfreund innerlich längst nahestehen, in guter populärer Form weiteren Kreisen zu erschließen.

Paul Fechters bekanntes Buch „Der Expressionismus", das das historische Verdienst hat, als eine der ersten Veröffentlichungen dem Problem der neuen Kunst geistvolle Verdeutlichung zuteil werden zu lassen und das in seiner Art bahnbrechend gewirkt hat, ist neuerdings bei R. Piper & Co. in einer zweiten Auflage mit wesentlich reicherem Abbildungsmaterial und in neu ausgerundeter Form herausgekommen. Das Buch zählt damit wieder zu den wichtigsten Werken, die dem Verständnis der modernen Kunst vorarbeiten.

Obwohl der große indische Weise Rabindranath Tagore das Gebiet der bildenden Kunst nur von fern berührt — wobei allerdings gesagt werden muß, daß der Universalismus dieses Mannes in seiner reinsten Ausprägung als geistiges Symptom der Zeit auch die Strebungen der Kunst in letzter Synthese umgreift — darf an dieser Stelle doch auf das schöne und lesenswerte Buch des Hamburger Emil Engelhardt hingewiesen werden, das als erste zusammenfassende Arbeit über den Menschen, Dichter und Philosophen Tagore soeben im Furche-Verlag Berlin erschienen ist.

„Exoten" nennt der Verlag von Eugen Rentsch (Erlenbach-Zürich und München) ein Buch, das kürzlich mit einer Einleitung von Wilhelm Hausenstein, 53 Abbildungen nach Bildwerken des Museums für Völkerkunde in München und zahlreichen Märchen der Indianer, der Südsee-Insulaner, der Inder und Afrikaner herausgekommen ist. Hausensteins artistischer Versuch, über „den Maler und die Wilden" zu schreiben, ist für die Erkenntnis dieser sogenannten exotischen Kunst ohne Belang und verdient rein literarische Wertung. Dagegen mag man über den Gedanken streiten, ob es richtig war, diesen herben Schöpfungen primitiver Völker als Folie jene Märchen zu geben, die meiner Ansicht nach zum Teil aus ganz anderen Voraussetzungen schöpfen. Mir persönlich scheint die Idee dieser spielerischen Kompilation wenig glücklich.

Bruno Cassirer-Berlin endlich schenkt der deutschen Kunstgemeinde zwei wahrhafte köstliche Gaben: Ein Skizzenbuch von Pascin unter dem Titel „Ein Sommer", das in originalgetreuer Wiedergabe eine Fülle jener prächtigen Improvisationen reproduziert, in denen dieser unvergleichliche Schilderer des Lebens die Eindrücke einer Sommerreise vor dem Kriege (Ostende-Budapest u. a.) skizzenhaft umreißt und als gleich wertvolle Buchveröffentlichung in der Folge der Märchenbücher den „Ali Baba und die vierzig Räuber" illustriert von Max Slevogt. Es hieße Eulen nach Athen tragen, wollte man darüber sprechen, wie Meister Slevogt auch diesmal einen seinem ganzen Wesen adäquaten Stoff auf die ihm eigene Formel gebracht hat.

Biermann.

Künstlerdokumente

Lovis Corinth. Gesammelte Schriften. Fritz Gurlitt, Verlag. Berlin 1920.

Hans von Marées. Briefe. Mit vier Lichtdrucken nach Zeichnungen. R. Piper & Co., Verlag. München 1920.

Paul Gauguin. Briefe an Georges-Daniel de Montfreid. Mit einer Einleitung von Victor Segalen und 16 Abbildungen. Gustav Kiepenheuer, Verlag. Potsdam 1920.

Franz Marc. Briefe, Aufzeichnungen und Aphorismen. I. Band Text, II. Band Tafeln. Paul Cassirer, Verlag. Berlin 1920. Geb. M. 100.—, Vorzugsausgabe M. 500.—.

Max Liebermanns graphische Kunst. Herausgegeben von Max J. Friedländer. Mit 98 Abbildungen. (Arnolds graphische Bücher. Erste Folge, Bd. I.) Ernst Arnold, Verlag. Dresden 1920.

Zeichnungen von Adolph von Menzel. Herausgegeben von Hans Wolf. Mit 100 Abbildungen. (Arnolds graphische Bücher. Zweite Folge, Bd. I.) Ernst Arnold, Verlag. Dresden.

Dem Schriftsteller Lovis Corinth hat der Verlag von Fritz Gurlitt einen Band gesammelte Schriften gewidmet, dessen Ausstattung zu dem Schönsten gehört, was deutsche Buchkunst zu vergeben hat. Man kennt des alten Löwen behagliche Art zu plaudern, sobald es sich um Selbsterlebtes handelt, man erinnert sich auch gern jener streitbaren Feder, die der Meister zu führen verstand, wenn es galt, für die Kunst und ihre heiligen Ziele einzutreten oder das Werk der Freunde zu verteidigen. In diesem Buch nun ist alles das vereinigt worden, was Corinth überhaupt je an Bedeutsamen außerhalb seiner beiden bekannten Bücher geschrieben hat: Bekenntnisse persönlicher Art aus diesem prachtvoll positiven

Künstlerleben, Aufsätze über Künstler seiner Generation (Schmidt-Reute, Habermann, Leibl, Trübner, Rudolf Wilke), Mancherlei zu den Problemen der modernen Kunst, Reiseeindrücke aus Italien, aus Ausstellungen und Museen und schließlich noch der prachtvolle Aufruf an die Jugend und das Bekenntnis „Berlin nach dem Kriege". — So wie wir diesen Großen aus seinen Werken kennen, so lebt er auch in diesem Buch, das als Ganzes eines der schönsten menschlichen und künstlerischen Bekenntnisse ist, das uns die neuere Literatur beschert hat.

Die Briefe des Hans von Marées, die der Verlag von Piper & Co. in einer schön gedruckten handlichen Ausgabe soeben herausgebracht hat, wurden zum erstenmal 1910 in dem großen dreibändigen Marées-Werk Meier-Gräfes veröffentlicht, nachdem bereits Fiedler kurz nach dem Tode des Künstlers wichtige Abschnitte daraus mitgeteilt hatte. Sie jetzt in einem Sonderbande für sich herauszubringen, war ein glücklicher Gedanke des Verlegers, für den alle die dankbar sein werden, die die hier vereinigten Dokumente reiner Menschlichkeit als Ausdruck der künstlerischen Persönlichkeit im Sinne eines hohen Vermächtnisses deutscher Kunst zu schätzen wissen. Die Briefe beginnen mit dem ersten Schreiben an den Baron Schack aus Rom im Februar 1865, sie enden mit dem letzten Brief an den treuen Freund Fiedler, der das Datum vom 20. Mai 1887 trägt, d. h. vierzehn Tage vor dem Tode Hans von Marées geschrieben wurde. Sie spiegeln also in der Hauptsache die Erlebnisse der italienischen Zeit mit den Hauptstationen Rom — Neapel — Florenz — Rom wider und sind in ihrer Gesamtheit ein ergreifendes Zeugnis für diesen unablässig ringenden Genius, dessen Leben Inkarnation tiefster künstlerischer Tragik war. Das Künstlerbuch ist in erster Linie für die Künstler selbst bestimmt, aber auch die große deutsche Kunstgemeinde kann daran nicht vorübergehen.

Gauguins Briefe an den Malerfreund G.-D. de Montfreid, deren Herausgabe dem Verlag von Kiepenheuer aufrichtig gedankt werden darf, sind ganz ähnlich Dokument des Künstlers und Menschen und geben ein anschauliches Bild von Gauguins Leben in der Südsee, das eine Kette schwerster Enttäuschungen und tragischer Konflikte bedeutet, unter deren Last der Künstler schließlich zusammenbrach. Hier scheint Seelisch-Künstlerisches in herbster Ausprägung mit den Notwendigkeiten des realen Lebens in einem kaum lösbaren Konflikt verschlungen. So sehr nämlich Gauguin glaubte, in der Südsee als Einsamer die Welt und die Menschenherde von sich abstreifen zu können, so sehr muß er gerade auf Tahiti und Martiniques erfahren, daß seine menschliche Existenz auch in der Ferne immer noch an die Heimat gebunden bleibt. Der besondere Reiz dieser Briefe, die den Zeitraum von 1891 bis 1903 umspannen, liegt nicht zuletzt in der Tatsache begründet, daß sie als unverfälschte Dokumente der jeweiligen Stimmung eruptiv menschlich Allzumenschliches offenbaren und dabei blitzartig auch die Größe dieses Künstlertums ahnen lassen, den das Frankreich seiner Zeit weder verstanden noch auch gekannt hat. Victor Segalen, dem Montfreid die Herausgabe der Briefe anvertraute, hat dem Vermächtnis eine Einleitung vorangestellt, die ein Meisterwerk psychologischer Einfühlung in die Zeit selbst und in die Seele des Künstlers ist, „diesen stolzen, wilden Gauguin, den ich niemals gesehen habe und den ich versucht habe, darzustellen wie er war" — der Verlag aber hat für prachtvolle bildliche Beigaben gesorgt und damit dem Buch auch rein äußerlich die Form gegeben, die seinen Erfolg mit Sicherheit verbürgt.

Marcs Briefe aus dem Felde beginnen mit einem kurzen Gruß an die Gattin aus dem Elsaß vom 1. September 1914; sie schließen mit dem letzten Schreiben an die Gefährtin, das er wenige Stunden vor dem Tod auf dem Schlachtfeld am 4. März 1916 zu Papier gebracht. Zwischen diesen beiden Daten liegt der Inhalt eines Buches, das für mich eines der ergreifendsten Bekenntnisse darstellt, das uns die Literatur der letzten Jahre erschlossen hat. Die Welt fängt zwar langsam zu begreifen an, wer der Künstler Franz Marc gewesen ist. Den Menschen lernt sie erst aus diesem Buche kennen, das deshalb so eindringlich zu uns spricht, weil diese Bekenntnisse an die Zeit und die Menschen, an den grauenvollen Krieg und die Kunst persönlichste Niederschrift des Geistes und der Gesinnung sind und zugleich oftmals Beichte an die geliebte Frau, deren Veröffentlichung erst der Tod rechtfertigen konnte. Dokument der Kunst aber ist dies Buch durch die vielen Betrachtungen zu diesem Thema selbst, die den Hauptinhalt dieser Briefe bilden. Hier ist Wesentliches wundervoll klar erfaßt. Hier ist auch der Schlüssel zum Verständnis der künstlerischen Mission gegeben, die Marcs Werk turmhoch über die anderen Sucher und Gestalter dieser Zeit emporhebt. Je mehr diese Briefe aber geistige Zwiesprache werden, um so deutlicher verblaßt das eigentliche Geschehen des Krieges hinter der Dokumentation der Persönlichkeit. Und wen mit steigernder Ergriffenheit die Lektüre weitertreibt bis ans Ende, zu jenem Tage, an dem der Krieg das schwerste Opfer von der deutschen Kunst fordern sollte, der bedarf kaum

noch der Bekanntschaft mit den am Schluß des Bandes vereinigten Aufzeichnungen und Aphorismen, selbst nicht mit dem prachtvollen Nachruf auf August Macke, den besten Freund, der ein Jahr vor Marc den Heldentod gestorben ist, um zu wissen, daß mit Marc, dem Bahnbrecher auf dem Gebiete der Kunst, auch ein Mensch von höchster sittlicher und geistiger Ausgeprägtheit dahingegangen ist, um den wir nicht weniger trauern sollen.

Diese Veröffentlichung ist als Ganzes ein schöner Akt von Pietät vor dem Andenken dieses allzu früh Dahingegangenen. Der zweite Band aber, der in bester Wiedergabe die Zeichnungen vereinigt, die der Künstler im Felde geschaffen, öffnet den Blick in die Unbegrenztheit eines Schöpfers von wahrhaft universalem Ausmaß.

Von Arnolds graphischen Büchern, die in anderem Sinne Künstlerdokumente sind, liegen die beiden ersten Bände vor, die zwei verschiedene Folgen „Graphik" und „Zeichnung" einleiten. Ob es gut war, diese Trennung vorzunehmen, wird erst die Zukunft lehren. Für Liebermann und Menzel ist an je einen Band über den Graphiker und Zeichner gedacht (die nicht etwa den gleichen Bearbeiter haben), bei anderen Künstlern, die das Verlagsprogramm unter den beiden Abteilungen anführt, kann man dagegen im Zweifel sein, ob nicht der Zeichner wichtiger ist als der Graphiker und umgekehrt. Sieht man aber von dieser — wie mir scheint — nicht ganz klaren Gesamtdisposition der Sammlung ab, so muß man zugeben, daß der Gedanke als solcher nicht nur zeitgemäß und glücklich war, sondern daß auch die ersten Proben beweisen, daß hier in seiner Art Mustergültiges erstrebt und erreicht worden ist. Schon rein äußerlich steht und fällt ein solches Unternehmen mit der Qualität der bildlichen Wiedergaben und die ist von einer Höhe der Leistung, die der bekannten Wohlfeldschen Buchdruckerei in Magdeburg alle Ehre macht. Daß aber ein Mann wie Friedländer „seinen" Liebermann kennt und die beste Einführung in das graphische Oeuvre des Meisters zu geben weiß, braucht fast kaum noch besonders hervorgehoben zu werden. Dieser Band ist nach Form, Inhalt und Wiedergabe vollkommen. Die Anordnung der Abbildungen folgt dem Oeuvre-Katalog Schieflers, der das Gesamtwerk verzeichnet, von dem hier nur das Beste reproduziert worden ist. — An der Spitze der großen Zeichner steht der Band „Menzel", den Hans Wolf-Dresden herausgegeben und mit einer knappen, aber ausgezeichneten Einleitung versehen hat. Das Format ist um einiges größer gewählt, die Qualität der Abbildungstafeln auch hier kaum noch zu übertreffen. Auf hundert Tafeln aber, die das Beste aus dem Lebenswerk des Meisters festhalten — soweit es Studie, Beobachtung und ersten Entwurf darstellt —, ersteht das ungeheuere Werk dieses reichen Schöpfers fast in seiner Totalität vor unseren Augen. B.

Führer durch den symbolischen und typologischen Bilderkreis der christlichen Kunst des Mittelalters

heißt ein soeben im Verlag von K. W. Hiersemann in Leipzig in der Serie der Hiersemanns-Handbücher als Band 10 erschienenes Werk von Prof. Wilhelm Molsdorf, das als Handbuch nicht nur für Kunsthistoriker, sondern ebenso sehr für Sammler und Antiquare wichtig ist. Der Verfasser hält sich in seiner Zusammenstellung der symbolischen und typologischen Ausdrucksformen nur an solche Auslegungen, die als sichere Ergebnisse der Forschung feststehen. Das gesamte Stoffgebiet ist übersichtlich aufgeteilt und zur raschen Orientierung verhilft in jedem Falle das gewissenhaft nach Namen, Motiven und Orten zusammengestellte Register am Schluß des Bandes, dem überdies neue typologische Tafeln beigegeben sind. Eine ebenso wichtige wie wissenschaftlich wertvolle Arbeit ist mit diesem Buch geleistet worden.

Französische Kunstliteratur
(Neue Zeitschriften und Bücher)

L'amour de l'art | André Salmon: L'art vivant (les éditions E. Crès) | Albert Gleizes: Du cubisme et des moyens de le comprendre (la Cible) | André Lhote: Tradition et troisième dimension (Nouvelle Revue Française. Octobre)

L'amour de l'art unter Leitung des bekannten Kunstkritikers Louis Vauxcelles, erfüllt eine sehr lobenswerte Aufgabe. Diese Revue ist sozusagen die einzige Kunstzeitschrift in Frankreich, die den Kreis der Amateure über die Bewegungen der jungen französischen und ausländischen Malerei auf dem Laufenden hält. Man kann ihr nicht gerade vorwerfen, zu sehr links zu stehen, aber durch ihren eklektischen Charakter kann sie wohl eine erzieherische Rolle spielen. Die interessantesten Beiträge waren bisher ein Artikel von Vauxcelles über den kürzlich verstorbenen Maler Fauconnet, der zu gleicher Zeit unter dem Einflusse der Fontainebleauer Schule und dem Henri Rousseaus und Ingres' stand, ein Essay Fontainas über Courbet und ein Aufsatz über deutsche Kunst mit Illustrationen von Carl Gunschmann und Kokoschka, in welchem der Autor Paul Colin über die Darm-

städter Ausstellung und die expressionistische Bewegung berichtet.

André Salmon: L'art vivant. Dieses Buch, das durch seinen Titel die Aufmerksamkeit der Amateure festhält, enttäuscht schon nach der Lektüre einer einzigen Seite. Statt eine kritische Studie der leidenschaftlichen Atmosphäre in der Kunst der letzten Jahre zu sein, ist dieses Buch nur eine Sammlung von Aufsätzen eines Journalisten, die in den diversen Organen erschienen sind und in welchen allerlei über Kunst und Künstler ziemlich wahllos zusammengetragen ist. Plaudereien, Liebenswürdigkeiten für die Künstler von dem Wohlwollen des Autors diktiert, schließlich eine Art Einführung in die Bestrebungen gewisser junger Künstler aus allen Schulen und aller ästhetischen Richtungen. — Sehr schade, daß sich der Autor nicht auf die Wiedergabe des Anekdotischen aus dem Leben der Maler, die er so gut kennt, beschränkt hat. Mit seinem lebhaften Erzählertemperament hätte er ganz ausgezeichnet darüber geschrieben.

Von ganz anderem Ernst ist das Buch von Gleizes. Die Strenge, mit der er seinen Stoff beherrscht, geht durch das ganze Werk und es ist nur selbstverständlich, daß es scharfe Diskussionen und allerhand Kommentare von seiten maßgebender Autoren hervorgerufen hat. Es genügt, die letzte Nummer der „Nouvelle revue française" zu öffnen, um sich davon zu überzeugen. Man lese, was Lhote, der anschließend an die Debatte, die dieses Buch zur Folge hatte, indem er gleichzeitig Aussprüche der geistvollsten Köpfe unserer Epoche zitiert, in seinem Essay „Tradition und dritte Dimension" schreibt: „Nur zwei Prinzipien stehen sich gegenüber: Auf der einen Seite das impressionistische Ideal — an das sich die schlechten Nachahmer von Cézanne anschließen, dann die faulen Schüler von Sisley und Monet und die „fauves", die sich schließlich in ihrem bequemen Käfig recht heimisch fühlen — auf der anderen Seite das kubistische Ideal mit all denen, die auf direkte Naturwiedergabe verzichten. Auf der einen Seite also Religion des Instinkts, natürliche Begabung, Befreiung von aller Fessel; Leugnung aller Doktrin, vollkommene Neuerung — Anarchie —; auf der anderen dagegen Respekt vor künstlerischer Systematik und den Prinzipien der Tradition."

Lhote bekämpft anläßlich dieses Buches Henri Lognon, der in der Revue Universelle (einer der geistvollsten modernen Revuen — geleitet von Leuten royalistischer Färbung), das Buch von Gleizes kommentierend bekennt, „daß die Bedeutung der kubistischen Schule darin bestehe, daß durch sie bei den Künstlern der Geschmack an theoretischen Erwägungen wieder geweckt wurde". Dieser Autor verbreitet sich weiter über die Auffindung und Anwendung neuer technische Mittel, die jede neue Stilepoche einleiten. Gleizes sagt in seinem Buche: „Malerei ist die Kunst, eine Fläche zu beleben. Die Fläche nun ist eine Welt in zwei Dimensionen. Ihr eine dritte einzuzwängen, hieße sie ihres wahrsten Charakters berauben." Und weiter: „Ist es nicht gegen jede Raison, daß ein Bild, dazu bestimmt neben drei dimensionalen Objekten zu bestehen, in der optischen Illusion, diese dritte Dimension fortsetzt, statt Bild selbst zu bleiben. In der Tat ist es Aufgabe des Malers, in zwei Dimensionen das zum Leben zu erwecken, was er interpretiert, nämlich die Realität mit ihren drei Dimensionen und nicht die, diese drei Dimensionen durch seine Interpretation mehr oder weniger vortäuschen zu wollen." Darauf erwidert Herr Longnon: „Jede Form, die durch die Natur gegeben ist, besitzt drei Dimensionen Höhe, Breite und Tiefe und jede Kunst, die diese Form in ihren essentiellen Qualitäten zum Ausdruck bringen will, muß die Idee dieser drei Dimensionen wiedergeben." Und weiter: „Die Materie Ingres' mag ebenso geeignet sein (wenn auch weniger schön als eine andere), um Höhe und Breite der Objekte darzustellen — sie ist ungeeignet, deren dritte Dimension zu vermitteln — Relief und Tiefe. Sie aboliert also das Volumen, das essentielle Element plastischer Darstellung. Die Unterdrückung einer so wichtigen Funktion bewirkt, daß die neuen Formen, die uns Ingres enthüllt hat, nur in zwei Dimensionen spielen — der Höhe und der Breite und daß Relief und Tiefe ihnen abgehen. Sie erscheinen dadurch paradoxal, ja selbst verstümmelt. Welchen inneren Wert kann solche Formenanalyse haben, die mit solcher Methode und mit solchen Mitteln ans Werk geht?" Lhote kommt zu dem Ergebnis, daß es Cézanne als erstem gelang, Tiefe zu suggerieren statt sie einfach zu imitieren, und er fragt sich: „Können wir für die dritte Dimension kein Äquivalent geben?"

Was „Tradition" anbelangt, möchte ich trotz der dunklen Ausdrucksweise, in die er seine Definition hüllt, Lhote hier zitieren: „Angewandte Auflehnung, dabei diszipliniert und bewußt, die nicht zu voller Befreiung führt, jedoch zur Anwendung neuer oder — da sich alles wiederholt — selbst ganz alter Regeln führt."

Ich ersuche den Leser, sich einstweilen mit dieser Andeutung einer leidenschaftlichen Diskussion zufrieden zu geben. Ich behalte mir vor, in nächster Zeit über Kunstdoktrinen, über Tradition, über Individualismus in der Kunst und

über die Kontroverse zwischen Klassizismus und Romantizismus eine tiefergehende Abhandlung zu bringen. Diese Probleme beschäftigen die Geister von heute, die darauf bedacht sind, sich von aller Systematik und aller Schulästhetik zu befreien, die nach Freiheit streben, vor allem aber nach Klarheit, Ordnung und Vernunft.

Adolphe Basler.

Der Kunstmarkt

Die Sammlung von Liphart

Der Kopenhagener Kunstmarkt sollte kürzlich seine Sensation haben, aber die erwies sich bei näherer Prüfung als unecht. Es handelte sich um eine Versteigerung der Sammlung Liphart aus Rathshoff bei Dorpat. Die Sammlung ist seit langem berühmt, vor allem in Deutschland, wo der frühere Besitzer C. E. v. Liphart Freundschaftsbeziehungen zu Kennern und Künstlern (Bode, Lenbach) unterhielt. In der Literatur war die Sammlung vor Jahren durch einen Aufsatz in der „Ztschr. f. bild. Kunst" bekannt geworden. Daß sie nach der russischen Revolution und Begründung der estnischen Republik mit Bewilligung der letzteren nach Dänemark gebracht worden war, wußten die Eingeweihten, die auch die Hauptstücke, ein Marmorrelief von Michelangelo „Apollo und Marsyas", und Desiderio da Settignanos Marmorrelief „Überfall auf den hl. Hieronymus" zu sehen bekamen. Man wußte indessen, daß diese beiden Stücke schon vor einiger Zeit nach England gegangen waren: Desiderios Relief an das South Kensington Museum für einen Preis von 250000 Kronen, während der Michelangelo für eine halbe Million Kronen noch zu haben sein soll. Und da überdies eine Auslese der Bilder (genannt Fr. Hals, A. v. Ostade, van Dyck usw.) nach Holland geschickt worden war, konnte man der auf Mitte November angesetzten hiesigen Versteigerung mit einigen Zweifeln entgegensehen.

Die Versteigerung, die sich jetzt im Kopenhagener Akademiegebäude über mehrere Tage erstreckte, zeigte, daß das im voraus geweckte Mißtrauen noch zu gering war. An der Zeitungsreklame war nur soviel wahr, daß die Sammlung, aus Bildern, Möbeln, Marmorarbeiten, Bronzen, ostasiatischem und europäischem Porzellan bestehend, in elf Eisenbahnwagen „gerettet" worden war. Die Qualität erwies sich zum größten Teile als miserabel, die Bezeichnung der Bilder als lächerlich. Beachtung verdienten ein Domenico Puligo (Madonna), ein Spinello Aretino (zwei Heilige), ein Cesare da Sesto, ein reizendes Kreuzigungsbildchen aus der (spanischen?) Schule Rogiers v. d. Weyden, ein Pierre Mignard genanntes Frauenbildnis, in Wirklichkeit Nicolas Maes — absolut holländisch in der intimen Charakteristik der eleganten, häßlichen älteren Dame. Unter den übrigen Holländern (ca. 30) waren ein feiner Sal. Ruisdael und ein echter kleiner v. d. Poel. Von deutschen Meistern entdeckte man einen jüngeren Cranach (Kreuzigung mit Stiftern), den das Kopenhagener Museum für 5000 Kronen kaufte, zwei Flügel von Martin Schaffner (kamen auch ans Museum), ein nicht ganz sicheres Exemplar von Balthasar Denners Bildnis seiner Mutter. Zu den angeblichen Schlagern gehörte ein sogenannter Murillo, Bildnis eines kleinen Mädchens, das aber Karl Madsen als Variation eines bekannten, bei Kehrer, „Zurbaran", abgebildeten (jetzt im schwedischen Kunsthandel befindlichen) Bildes von Zurbaran entlarven konnte.

Unter den Möbeln war ein schlecht erhaltener, großer echter Bouletisch Louis XIV. Der wurde bei einem Gebot von 6000 Kronen zurückgenommen. Ein paar große Empire-Bronzekandelaber brachten 3120 Kronen, die besten Porzellane 500 bis 1000 Kronen. Zwei schöne Vasen Wanlii bekam das Kopenhagener Kunstindustrie-Museum. Im übrigen waren alle höheren Preise, namentlich für Bilder, da es sich um Rückkäufe handelte, Scheinpreise. G.

Sammlung Paul Davidsohn

Kupferstiche alter Meister. Teil II. G—Ra. Versteigerung vom 22.—26. November 1920 durch C. G. Boerner, Leipzig.

Kaum ein halbes Jahr trennt uns von der Versteigerung des I. Teils der Sammlung des Herrn Davidsohn, und doch hat sich in der Bewertung alter Graphik ersichtlich eine bemerkenswerte Wandlung vollzogen. Während sich damals fast um jedes Blatt ein erbitterter Kampf entspann, der vielfach zu Preisen führte, die für den Handel kaum noch annehmbar waren, beobachteten dieselben Käufer dieses Mal, besonders wenn es sich um mittlere Qualitäten oder unbekanntere Künstler handelte, eine gewisse Zurückhaltung, die das Preisniveau vielfach unter den Schätzungen hielt. Für diese Erscheinung lassen sich eine ganze Reihe von Gründen allgemeiner Art anführen, wie die ungünstigere wirtschaftliche Lage, die in Aussicht stehenden gewaltigen Steuerlasten und schließlich auch die Zusammensetzung dieses Teils der Sammlung, die den Neigungen des Käuferpublikums wenig günstig war. Zweifellos haben diese Gründe bei dem geringeren Ergebnis der Versteigerung mitgewirkt, entscheidend

aber ist eine andere Tatsache, die auf eine Änderung der Tendenzen der Sammlerwelt, vor allem im Ausland hinzudeuten scheint. Sobald es sich nämlich um große Seltenheiten oder um ungewöhnliche Qualitäten handelte, wurden auch dieses Mal hohe Preise erzielt, während das Mittelgut auch zu geringen Preisen kaum Aufnahme fand. Das beweist, daß die Sammler nicht mehr, wie noch Davidsohn selbst, darauf ausgehen, die graphischen Leistungen aller Zeiten und Schulen in ihren Kabinetten zu vereinigen, sondern sich mit einer Auswahl begnügen, die dann aber auch aus dem Allerkostbarsten und Seltensten besteht. Bei Nachprüfung der Einzelergebnisse der Versteigerung wird man leicht eine Fülle von Beispielen für diese Beobachtung finden können.

Im Mittelpunkt der beiden ersten Versteigerungstage stand die ermüdend lange Hollarfolge, bei deren Verkauf zeitweise nur die enragiertesten Freunde dieses allzu fruchtbaren Meisters aushielten. Wie immer waren die feinen, kleinen Landschaften, die Kostümblätter und die Muffe stark begehrt, während die Porträtstiche nur ausnahmsweise Anklang fanden. Dagegen stieß die an Qualität nicht übermäßig hervorragende Vertretung der Landschaftsradierungen Claude Gellées auf lebhaftes Interesse, und Goltzius, dessen Hauptwerke allerdings in glänzenden Drucken dargeboten wurden, erzielte sogar ungewöhnlich hohe Preise. Daß sich um die zwei guten Landschaften Hirschvogels ein heißer Kampf entspann, versteht sich von selbst. Auch der früher weniger geschätzte Lautensack wurde gut bezahlt. Von Lucas van Leiden waren einige Hauptblätter wie Samson und Dalila, die Auferstehung des Lazarus und der heilige Georg in guten Drucken vorhanden, der Rest war nur Mittelgut und wurde entsprechend bewertet. Auch von Masson und Nanteuil erzielten nur die schönsten Blätter wie der unvergleichliche Pompone de Bellièvre hohe Preise, während die seltenen Frühdrucke Ostades und die hübschen Folgen der Nürnberger Kleinmeister J. B. und G. Pencz fast durchweg sehr gesucht waren. Für die Italiener, vor allem Mantegna und Raimondi, deren Arbeiten dem deutschen Sammler ferner liegen, waren Spezialinteressenten vorhanden, deren Gebote, besonders bei einzelnen Blättern Mantegnas recht hohe Preise zur Folge hatten. Für alles Weitere muß auf die Einzelangaben in den Versteigerungsergebnissen verwiesen werden. v. R.

GEMÄLDE-AUSSTELLUNG
alter und
moderner Meister

Carl Nicolai · Berlin W10
Viktoriastraße 26a

Angebote aus Privatbesitz
möglichst mit Photo unter Angabe von Künstler, Maß u. Preis erwünscht

Bevorstehende Versteigerungen

München

Das kommende Jahr wird mit einem interessanten Ereignis auf dem Kunstmarkt beginnen. Bei Hugo Helbing, München, gelangt in den ersten Monaten des Jahres 1921 der künstlerische Nachlaß Prof. Albert von Keller †, München, auf dem Wege der Versteigerung zum Verkauf. Derselbe umfaßt die ganze Schaffensperiode des Künstlers.

Von ganz besonderem Interesse wird es sein, die Entstehung der bedeutendsten Schöpfungen in den im Nachlaß vorhandenen Vorentwürfen und ersten Fassungen zu diesen Werken verfolgen zu können. Der Nachlaß besitzt den besonderen Vorzug, auch jenen Sammlern, die nicht mit allzu großen Glücksgütern gesegnet sind, Aussicht zu bieten, einen „Keller" zu erwerben. Aber auch die staatlichen und privaten Sammlungen sowie der Kunsthandel sei auf diese Versteigerung aufmerksam gemacht. Über den näheren Zeitpunkt der Versteigerung erteilt die Firma Hugo Helbing Auskunft.

Dr. F. X. Weizinger & Co. versteigern in der zweiten Hälfte des Januar Steinzeug, Fayencen und Porzellan aus mitteldeutschem Privatbesitz. Der Schwerpunkt der Sammlung liegt in den Fayencen, unter denen wir bekannte Stücke aus den Sammlungen Lanna und Riesebieter finden. Vertreten sind neben einigen außerdeutschen Manufakturen wie Delft, Rouen, Hollitsch, die deutschen Fabriken Abtsbessingen, Durlach, Göggingen, Friedberg, Flörsheim, Erfurt, Dresden, München, Osnabrück, Saalfeld, Zerbst. Als hervorragende Stücke sind eine Durlacher Deckelvase, eine Rouenplatte, eine Flörsheimer Kachel und eine Rudolstädter Platte zu nennen. Unter dem Steinzeug ist Kreußen mit einigen schönen Stücken vertreten, darunter ein Apostelkrug mit Silberdeckel, Augsburger Arbeit. Diesen schließen sich eine Reihe sächsischer und rheinischer Erzeugnisse an, ein großer böhmischer Krug ist besonders erwähnenswert. Porzellan verschiedener Manufakturen, einiges Glas, Zinn sowie kleinere Antiquitäten bilden den Schluß des Kataloges, der mit acht Abbildungstafeln versehen ist.

Aus der Sammlerwelt und vom Kunsthandel

Erfurt

Die Kunst und Bücherstube, die eine bedeutsame Rolle im geistigen Leben zu spielen beginnt, veranstaltete in den Monaten November und Dezember eine Reihe Vorträge und Vorlesungen: Eckart v. Sydow, Geistige Grundlagen des Expressionismus; Bruno Schönlank, Vorlesungen aus eigenen Werken; Rudolf Blümmer, Vorlesungen aus den Werken der Sturmdichter; Walter Hasenklever, Vorlesungen aus seinem Drama „Jenseits". Während des Monats Dezember wird außerdem mit dem „Kunstheim" gemeinsam eine größere Ausstellung von Künstlern des „Sturm" gezeigt.

Leipzig

Ein lateinisches Missale (Meß- oder Gebetbuch) aus dem 10. Jahrhundert ist in den Besitz von Karl W. Hiersemann gelangt. Es ist eine Pergamenthandschrift mit durchgehender Neumierung: Neumen sind die Notenzeichen, in denen die liturgischen Gesänge des Mittelalters geschrieben wurden. Der starke Folioband ist in alte schwere Holzdeckel des 14. Jahrhunderts eingebunden. Dieses Missale ist von größter Seltenheit und besonders für die Musikgeschichte sehr wichtig: Die ältesten Neumenhandschriften stammen aus dem 9. Jahrhundert. Der Wert des kostbaren Gebetbuches wird auf über 150000 Mark geschätzt.

Die

Kunsthandlung Karl Haberstock, Berlin W 9

Bellevuestraße Nr. 15

sucht zu kaufen:

Gemälde großer Meister des 15. bis einschl. 19. Jahrhunderts, Gobelins, Porzellane, Silber, Kunstgewerbe, ganze Bibliotheken sowie erlesene Möbel des 18. Jahrhunderts

Für den Nachweis zahlt sie unter Zusicherung strengster Verschwiegenheit hohe Vermittlungsgebühren

Neue Kataloge

Verlag **Friedrich Dehne**, Leipzig, Tröndlinring 3. Hermann Struck-Bildnisse. Radierungen und Lithographien. — II. Nachtrag zum Katalog 1920.

Goltz-Verlag, München, Brienner Straße 8. Reichillustrierter Katalog. Graphik, Mappenwerke.

Gutekunst & Klipstein, Bern, geben zwei neue Kataloge heraus. Katalog Nr. III enthält Ansichten, Trachten, Originalaquarelle, Handzeichnungen, Radierungen und Lithographien der Schweiz und Schweizer Künstler, worunter sich sehr wertvolle Stücke von Aberli, Siegmund Freudenberger, Heinrich Füßli, Ferdinand Hodler und Mathias Gabriel Lory befinden. Ein Anhang führt über 50 Blätter aus den „Römischen Ansichten" von Giovanni Battista Piranesi an.

Katalog Nr. IV führt die Neuerwerbungen an alter Graphik auf, darunter Altdorfer, Beham, Cranach, Ostade. Das Hauptinteresse beanspruchen 30 hervorragende Blätter Dürers und 70 ausgewählte Rembrandtsche Radierungen.

Karl W. Hiersemann, Leipzig, Königstr. 29. Katalog Nr. 55. Rechtswissenschaft zum Teil aus der Bibliothek eines der hervorragendsten Rechtsgelehrten.

Edmund Meyer, Buchhändler u. Antiquar, Berlin W. 35, Potsdamer Str. 28. Katalog 52. Das schöne moderne Buch Moderne Vorzugsdrucke, Liebhaberausgaben, Moderne Graphik in Büchern, Künstlerische Handeinbände.

Ernst Oppler ist durch seine Radierungen des russischen Balletts ein besonderer Liebling des kunstkaufenden Publikums geworden. Seine Blätter erfreuen sich allgemeiner Beliebtheit und manche von ihnen gehören heute bereits zu gesuchten Seltenheiten. Ein gut illustrierter Katalog, den der Verlag **Ludwig Möller** in Lübeck herausgegeben hat und von dem vor kurzem ein zweiter Teil mit den neueren Arbeiten des Künstlers bekannt macht, zeigt die Vielseitigkeit und Produktivität seines Schaffens, da wir eine stattliche Reihe von Radierungen, die die bekannten Tanzszenen, Landschaften, intime Interieurs und treffliche Bildnisse kennenlernen.

Van Stockum's Antiquariaat (J. B. J. Herling), Haag, Prinsegracht 15. Catalogue d'une belle Collection de Livres, provenant des bibliothèques de feu M. M. — P. C. Barendregt van Charlois, Prof. de littérature classique, La Haye. — A. Brester, Docteur en sciences physiques et naturelles, Scheveningue. — R. Th. Bijleveld, Docteur en droit, Ancien Procureur Général de la Cour de Justice, La Haye usw.

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Hannover, Große Aegidienstr. 4. Telefon Nord 429

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone":

BERLIN: Dr. Karl Schwarz, Berlin W. 30, Aschaffenburger Str. 20 / MÜNCHEN: Kurt Pfister, München, Ainmillerstr. 34 / FRANKFURT a. M.: Dr. Sascha Schwabacher, Frankfurt a. M., Marienstr. 19 / WIEN: Dr. Heinr. Glück, Wien 1, Grünangerstr. 10 / NIEDERLANDE: Dr. Leo Balet, Blaricum, Nordholland / DÄNEMARK und SKANDINAVIEN: Dr. Alfred Gold, Charlottenlund (Danmark), Lindegaardsvej 44 / PARIS: Adolphe Basler, Paris, 4 Rue des Chartreux / NEW YORK: Frank E. Washburn Freund, 120 Haven Avenue New York City

Verlag, Geschäftsstelle u. Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2 Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Erscheinungstermin		Redaktionsschluß	
Heft 1 (XIII. Jahrg.)	13. Januar 1921	Heft 1 (XIII. Jahrg.)	7. Januar 1921
„ 2	27. Januar	„ 2	21. Januar
„ 3	10. Februar	„ 3	4. Februar
„ 4	24. Februar	„ 4	8. Februar

Diesem Hefte liegen Prospekte der Firmen A. BLUMENREICH in Berlin, GOLTZ-VERLAG in München, GUSTAV KIEPENHEUER in Potsdam, PROPYLÄENVERLAG in Berlin und RICHARD CARL SCHMIDT in Berlin bei, auf die wir besonders hinweisen möchten.

Neue Kunst
Hans Goltz
München

Januar 1921
Kurt Schwitters
Gemälde
Kurt Kroner
Plastik :: Zeichnungen

Der
ARARAT
II. Jahrgang, Heft 1
mit vielen Abb.
Mark 7.—
Vorzugsausgabe
mit einem
Orig.-Holzschnitt von
Frans Masereel
Mark 40.—

Kunsthandlung Hermann Findel · Leipzig

Goethestraße Nr. 1 — Augustusplatz — Fernsprecher Nr. 1805

Ständige Ausstellung von Ölgemälden erster Meister

Graphik — Bronzen

Kunst-Säle

Louis Bock & Sohn

Hamburg · Große Bleichen 34

Gegründet 1836

Ständige Ausstellung erster Meister

Moderne Graphik

Kunstgewerbehaus

Eintritt M. 1.— · Jahreskarte M. 3.—

Ich suche zu kaufen:

Orientalische Teppiche

Herausgegeben vom Handels-Museum. 10 Lieferungen. Groß-Folio. Wien 1892

Altorientalische Teppiche

Herausgegeben vom Österr. Museum für Kunst. Groß-Folio. Leipzig 1906

und sonstige schöne, wertvolle Werke über Teppiche und besonders über orientalische Kunst

Karl W. Hiersemann

Buchhandlung und Antiquariat

Leipzig, Königstraße Nr. 29

Dr. Hermann Burg · Köln

Salomonsgasse Nr. 5 (an der Hohe Straße)

Auserlesene Werke alter und neuer Kunst

Gemälde — Plastik — Handzeichnungen — Kunstgewerbe

Erwerb und Begutachtung ganzer Sammlungen und einzelner Objekte

Soeben erschien:

ARCHÄOLOGIE UND KUNSTGESCHICHTE

AUSWAHL GUTER BÜCHER

ANTIQUARIATS-KATALOG 664

Wird auf Verlangen gratis und franko zugeschickt von

JOSEPH BAER & CO.

FRANKFURT a. M. ∴ HOCHSTRASSE 6

GALERIE FLEISCHMANN

Gegründet 1806

MÜNCHEN

Maximilianstraße 1

Sucht zu kaufen:

ERSTKLASSIGE GEMÄLDE

aus den 70er und 80er Jahren

AMSLER & RUTHARDT / BERLIN W 8

UNSER KUNSTANTIQUARIAT

unterhält ein reichhaltiges Lager schöner und seltener KUPFERSTICHE / HOLZSCHNITTE RADIERUNGEN / LITHOGRAPHIEN HANDZEICHNUNGEN / WERKE VON MEISTERN DES XV. BIS XIX. JAHRH.

Wir kaufen oder übernehmen zur Versteigerung ganze Sammlungen oder schöne Einzelblätter und bitten um Angebote

Buchdruckerei Julius Klinkhardt in Leipzig